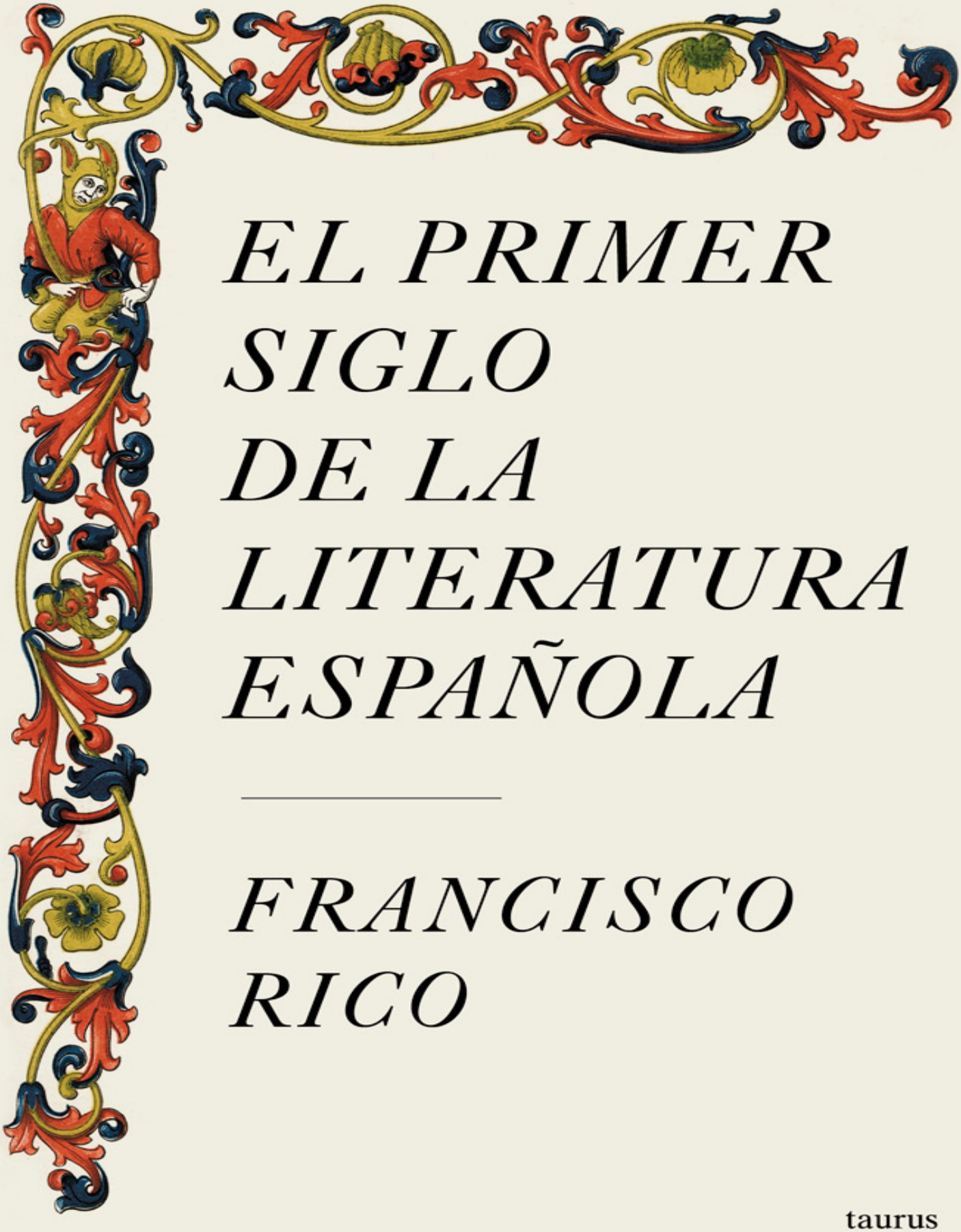
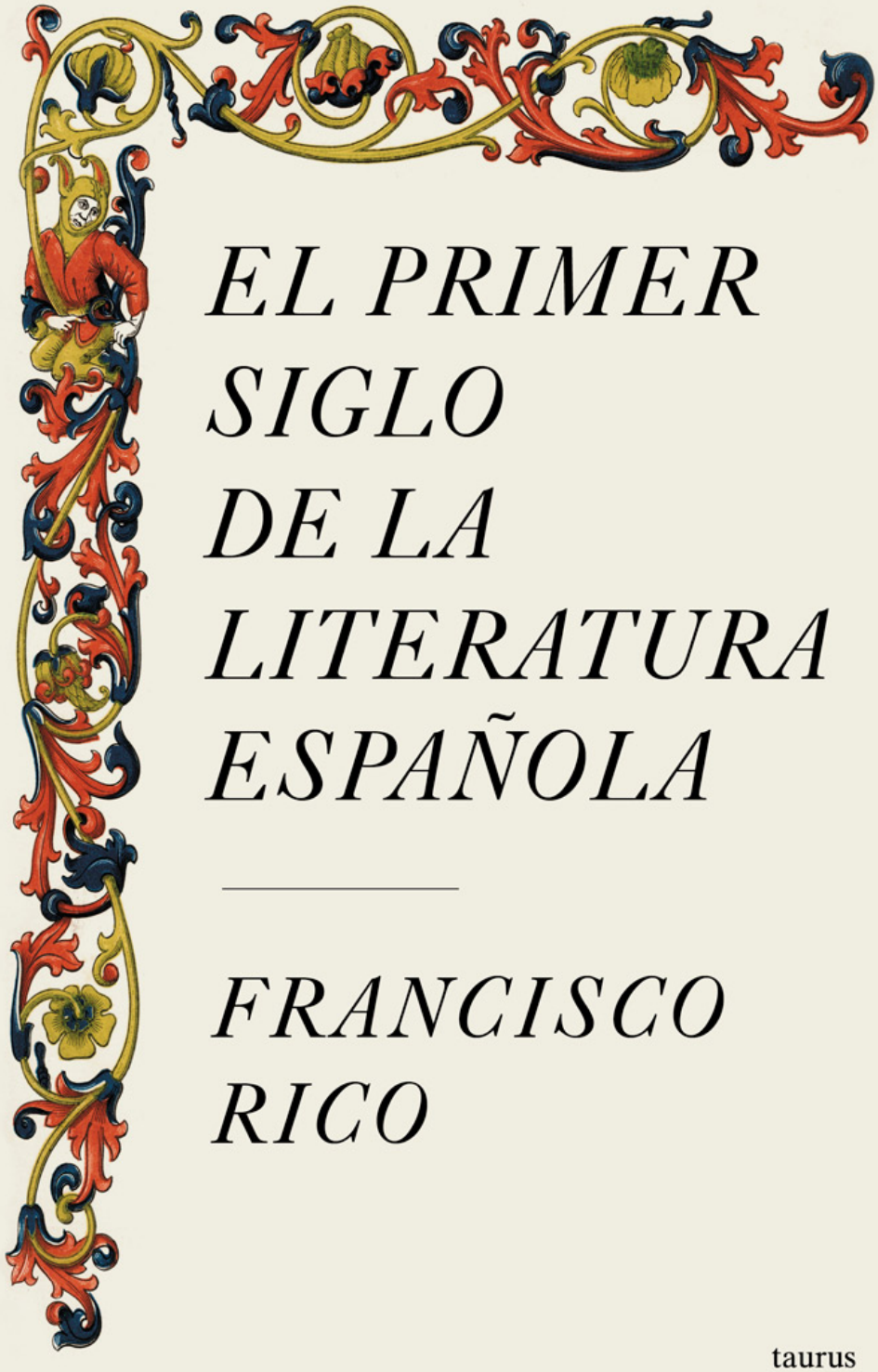


EL PRIMER SIGLO DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

FRANCISCO RICO

taurus



EL PRIMER SIGLO DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

FRANCISCO RICO

taurus

Francisco Rico

El primer siglo de la literatura española

Edición de
Rosa Bono

taurus

PRELIMINAR

Cuando se habla de los «orígenes» o, como aquí se hará, del «primer siglo de la literatura española», la palabra que al punto se nos viene a las mientes es *jarcha*. Bien está. El descubrimiento de las moaxajas árabes y hebreas con jarchas en vulgar andalusí es uno de los momentos estelares en el estudio de las literaturas románicas: darse de pronto, y se diría que por sorpresa, desde nada menos que el siglo XI, con medio centenar de cancioncillas de inequívoco corte popular suponía ver corroborados de un plumazo los principales planteamientos y líneas de investigación de la escuela tradicionalista de Gaston Paris y Menéndez Pidal, cuyo debate con el individualismo de Bédier venía siendo desde finales del Ochocientos el núcleo mismo de la disciplina.

Pero, en rigor, ¿qué nos enseñan las jarchas que no estuviera ya conjeturado y razonado en los presupuestos básicos del tradicionalismo? Tomemos por caso una de las menos problemáticas de lectura:

> Si me quereses,
> ¡ya uomne buono!,
> si que quereses,
> darás me uno.

Cotejémosla ahora con un villancico del Siglo de Oro exhumado por Margit Frenk:

> Si vos quisiésedes,
> señora mía,
> si vos quisiésedes,
> yo bien querría.

No es simplemente que la analogía sea grande: en más de un sentido podemos decir que nos hallamos ante meras variantes de un mismo cantar. En efecto, no es solo que la estructura en abstracto sea idéntica, de modo que el primer verso se repite como tercero: es que en concreto se trata de dos oraciones condicionales encabezadas por *si* y con el verbo *querer* en segunda persona. Ni es solo que al arranque siga de inmediato un vocativo: es que además en ambos cantares nos las habemos con un vocativo que se refiere a la persona amada. Ni, en fin, es solo que el último verso contenga la apódosis de la oración: es asimismo que en las dos piececillas nos tropezamos con un pentasílabo, de suerte que en la jarcha vemos anticipado a todo propósito un patrón métrico que suponíamos casi exclusivo de los alrededores del 1600, con la apoteosis de la seguidilla.

Que entre la temprana Edad Media mozárabe y el período de plenitud de la literatura española puede establecerse sin sombra de duda tan impresionante continuidad debe animarnos a remontar hasta épocas igualmente madrugadoras otros textos que hasta el momento se ha renunciado a fechar. Las fuentes antiguas nos han conservado solo los dos primeros versos de una canción que debió ser popularísima:

> Rey don Alonso,
> rey mi señor…

Pero el folclore moderno, y específicamente una danza abulense recogida por el musicólogo E. M. Torner, añade los dos que los continúan hasta constituir un ágil villancico:

> rey de los reyes,
> el emperador.

Por si cupiera alguna duda, el célebre *Baile* del Caballero de Olmedo nos ofrece una contrahechura que calca diáfanamente una forma primitiva del cantar tal como lo presenta la suma de los testimonios antiguos y modernos:

> Rey don Alonso,
> rey mi señor,
> caro te cuesta
> el tenerme amor.

Pero, por otra parte, si la aludida danza abulense prosigue diciendo

> Los cuatro monteros
> del rey don Alonso
> los cuatro monteros
> mataron a un oso,

el *Cortesano* de Luis Milán y algún manuscrito renacentista documentan la difusión de estos versos:

> Tres monteros
> matan al oso;
> monteros son
> del rey don Alfonso.

Solo la taracea de textos del Siglo de Oro y del siglo XX nos permite, pues, reconstruir el diseño originario del poemilla.

Pero hay más, y para nuestro objeto no menos importante. El maestro Salinas, a quien hizo inmortal fray Luis de León, nos atestigua que el «Rey don Alonso» se cantaba y bailaba, por lo menos en ciertas ocasiones, con la música del «Calvi vi calvi, / calvi arabí», del que a su vez hay ya un eco claro en el *Libro de buen amor*. Para la melodía, por tanto, nos situamos cuando más tarde al mediar el siglo XIV.

Por otro lado, no obstante, ¿quién puede ser «el emperador» mencionado? Alfonso VI usó «Imperator» después de la toma de Toledo en 1085, pero tal titulación no parece haber pasado de las cancillerías. Asimismo Alfonso X, «Rex Romanorum», tuvo algunas veces la misma veleidad, pero también sin verla cuajar. Como certifica, verbigracia, el *Cantar del Cid*, al referirse a don Raimundo de Borgoña («Aquest fo padre del bon Emperador…»), solo un rey de nombre Alfonso fue generalmente reconocido como «Emperador» y regularmente denominado como tal: Alfonso VII, a partir de su coronación en mayo de 1135 y hasta su muerte en 1157.

Las distancias no deben producirnos vértigo. Al igual que la jarcha «Si me quereses…» pervivía, con ligeras y explicables mudanzas, en el siglo XVII, el «Rey don Alonso» que únicamente podemos reconstruir combinando fragmentos del XVI y del XX había de correr ya en la primera

mitad del siglo XII. Una adecuada criba de los materiales, así, nos permite ir restituyendo al pasado más remoto poemas que no aparecen sino en momentos muy posteriores.

El ejemplo recién esbozado pretende sencillamente apuntar que la literatura española de los orígenes no es una *terra* tan inevitablemente *ignota* como con excesiva frecuencia tiende a pensarse: podemos incluso rescatar textos de los siglos XI y XII que se pasean desvergonzados delante de nuestras narices. Claro está que ni los casos por el estilo son tan frecuentes como desearíamos ni cabe esperar más que excepcionalmente descubrimientos tan espectaculares como el de las jarchas. Pero tampoco tenemos que contar solo con la abundancia de los unos o con el azar de los otros.

«Por sus frutos los conoceréis», y, en efecto, la progenie (relativamente) tardía de los géneros y formas del período de orígenes hace posibles importantes atisbos en las *dark ages* de nuestra literatura. Aquí, como en tantos otros terrenos, el primer paso debe ir en el sentido de no mezclar (como diría Sancho) berzas con capachos. Puesto que he partido de la lírica, permítaseme continuar en ese dominio, pero pasando un momento de la historia a la historiografía.

Porque se me antoja evidente que durante demasiado tiempo el tema de la existencia y carácter de la canción popular en la Romania medieval, y sobre todo el de la realidad folklórica de la canción de mujer, ha venido mezclándose indebidamente con el problema de los orígenes de la poesía trovadoresca.

La idea de la raíz popular de esa poesía tiene sus raíces en el romanticismo, y Margit Frenk las ha señalado luminosamente. Aplicada a la literatura francesa, en especial, contó con ilustres representantes en la crítica del siglo XIX y comienzos del XX: «la poésie populaire [est la] source d'où est jaillie toute poésie», proclamaba Gaston Paris. Pero hubo después contra ellos una violenta reacción; se dijo que la literatura era siempre literatura, esto es, engendro de espíritus letrados, cultos, y que el pueblo era incapaz de crear nada («Le peuple n'a jamais rien créé», E. Piguet). Y de ahí se pasó al extremo contrario, poniendo en la poesía de los trovadores la fuente de la canción folklórica…

A decir verdad, ambas cuestiones deben considerarse primero por separado, y solo en un segundo momento será legítimo plantear la una a la luz de la otra. En todo caso, es esencial advertir la heterogeneidad de los materiales que se manejan y, por tanto, del objeto mismo de la investigación. La poesía de los trovadores está constituida por un *corpus* de textos, transmitido por los cancioneros, que en más de un sentido podemos juzgar exhaustivo y que, como sea, podemos estudiar directamente. La canción popular, por su propia naturaleza, ha vivido siempre al margen de la escritura (hasta en nuestros días es difícil o imposible encontrar la letra de muchas piezas ampliamente divulgadas: yo llevo más de veinte años intentando hacerme con la de «A Melody You'll Never Forget», ¡de hacia 1975!), y el mismo hecho de acceder a ella le ha supuesto a menudo una mutación sustancial.

Es bien significativo al respecto que ninguno de los testimonios más antiguos de la tradición lírica del pueblo se haya conservado en un códice destinado a acoger solo obras en romance y del mismo género: el Alba de Fleury se transcribió junto a una lista de abreviaturas jurídicas; las «Liebesstrophen» del manuscrito Harley 2750, en un códice de Terencio; y las jarchas nos han llegado porque formaban parte de colecciones poéticas en árabe o en hebreo. La poesía de los trovadores puede ser objeto de la historia y la crítica literaria; la canción folklórica de la Edad Media nos sitúa más bien en el terreno de la arqueología.

Menéndez Pidal escribió hace casi un siglo que «todos los pueblos románicos tuvieron en la Edad Media cantos líricos populares, aunque no se conserven». «Esos cantos», añade, «indudablemente nacieron en toda la Romania a la vez que las lenguas románicas nacían, diferenciándose cada vez más del latín escrito». Cuando Menéndez Pidal presentó esta tesis como mera deducción lógica, no sospechaba quizá hasta qué punto los hechos, examinados de cerca, llegarían a corroborarla.

Porque, con todo y los innumerables problemas que las jarchas plantean, el increíble hallazgo de Stern y los posteriores de Emilio García Gómez, el propio Stern y otros estudiosos, hasta llegar a Zwartjes (pienso en especial en el hermoso libro *Love Songs from al-Andalus. History, Structure and meaning of the «Kharja»*, Leiden, 1997), han dejado un hecho como indudable: las moaxajas reflejan, directa o indirectamente, una tradición poético-musical de tipo folklórico. La prueba decisiva está en sus muchas

coincidencias temáticas, estilísticas y métricas con otras manifestaciones medievales o ulteriores de tipo popular, como basta a ilustrar el texto que me ha servido de punto de partida.

En particular, es indudable el parentesco entre las canciones mozárabes y los *refrains* medievales franceses, en que Bartsch y Wakkernagel, entre otros, quisieron ver reliquias y Jeanroy imitaciones de antiguos cantos populares. Jeanroy llegó a la conclusión de que los *refrains* se escribieron casi todos en los siglos XIII y XIV y llevan el sello de la poesía cortesana del tiempo (aspecto este que recientemente ha sido retomado por Michel Zink), pero que algunos, más populares, demostraban la existencia de una lírica de mucha mayor antigüedad; de estos, gran parte son canciones puestas en boca de una doncella, *chansons de femme*, compañeras del *Frauenlied* alemán, de la cantiga de amigo gallego-portuguesa, del «cantar de doncella» castellano y catalán.

Ante *refrains* como «E ai! Ke ferai? / je muir d'amouretes! / Comant garirai?», Aurelio Roncaglia y Margit Frenk en seguida señalaron el manifiesto parecido con las jarchas, y, por ejemplo, compararon las siguientes dos piezas de los siglos XII y XIII:

Gar, ¿qué fareyu?,
¿cómo vivrayu?
Est'al-habib espero,
por él murrayu.

O! Que ferai?
D'amer morrai,
je nen vivrai…

Si en Francia encontramos tan sorprendentes paralelos con las jarchas, ¿qué no será en España? Precisamente ellas han venido a comprobar definitivamente la raíz folklórica de muchas *cantigas d'amigo* gallego-portuguesas. Depurando esos elementos, estilizándolos con hondo sentido poético, Martín Codax, Joan Zorro, Pero Meogo, el Rey Denís, Nuno Fernandes Torneol y otros trovadores y juglares de la misma escuela crearon una lírica que está entre lo más alto, no solo de la poesía medieval, sino de la de todos los tiempos y países. Pero si los textos con certeza anteriores muestran a menudo innegables lazos con los posteriores, ¿será ilícito razonar en la dirección contraria, de adelante hacia atrás, para reconocer en la producción lírica de los siglos XIII, XIV o XV vestigios evidentes de la época de orígenes?

Y ¿qué tiene ello que ver con la poesía propiamente cortés, aristocrática, de los trovadores provenzales? Hoy no parece posible relacionarla, tal como la conocemos a partir de Guillermo IX, con ninguna de las vetas populares, según creía, por ejemplo, K. Vossler. Pero, excluida la dependencia de aquella respecto a estas, sigue en pie la pregunta sobre si antes de «lo Coms de Peitieus» existió una poesía cortesana o cortés de carácter igual o equiparable, pregunta que desde Jeanroy con frecuencia ha recibido una respuesta positiva.

Uno de los indicios más interesantes en esa dirección es el reciente hallazgo del gran paleógrafo Bernhard Bischoff, quien en 1984 descubrió dos estrofas amorosas en antiguo francés en un manuscrito (Harley 2750) de Terencio de la British Library, y, con la indisputable autoridad que unánimemente se le reconoce, las dató a más tardar en el último tercio del siglo XI.

Basta leer la primera y más inteligible de las dos estrofas para tropezar con tantas sugerencias como perplejidades:

> Las, qui n(on) sun sparuir astur,
> qui podis a li uorer,
> la sintil imbracher,
> se buch schi duls baser,
> dussirie repasar tu dulur.

Ahí, no puede estar más claro el parentesco con un texto tan característico de la escuela trovadoresca como el célebre de Bernart de Ventadorn *Tant ai mo cor ple de joya*: «Ai Dieus! car no sui ironda / que voles per l'aire / e vengues de noih prionda / lai dins so repaire?». Pero si el motivo del amante que quiere transformarse en pájaro para acceder al lugar donde se halla la amada está presente en numerosos textos de carácter cortés, es asimismo comunísimo en la tradición popular, e incluso aparece ya en las jarchas: «Sin al·habib non bibreyo […] ed *bolarey* demandare…». Por otro lado, según ha mostrado L. Lazzerini, la copla muestra una intrigante «commistione di forme occitaniche e oitaniche», y por mi parte creo poder añadir que la métrica condice con los usos trovadorescos, dejándose acercar a la «versification lyrique popularisante en ancien provençal» identificada por J. Marshall.

Nos hallamos, pues, ante una posible encrucijada de tradiciones poéticas, lingüísticas y métricas que invita a estudiar con renovada atención el enigma de una hipotética poesía cortés anterior al duque de Aquitania.

Así las cosas, que en el presente libro se dedique una sección a los balbuceos de la lírica gallego-portuguesa, y a la cuestión esencial de por qué se dio precisamente en esa lengua, no significa en absoluto que la red de conexiones que aquí trazo pretenda agotar las raíces e implicaciones del fenómeno: ni los elementos transpirenaicos anulan los ingredientes de inspiración popular, ni, sobre todo, al afirmar la existencia de estos en la tradición española occidental (y luego ampliamente peninsular) estoy también postulándolos en el mismo grado para la provenzal.

A ese, como a todo propósito, el lema que yo habría querido para las páginas que siguen bien podría ser uno tan medieval como *distingue frequenter*. *Distingue frequenter* para no confundir unos datos históricos con otros… justamente porque entre ambos existe una ligazón fundamental. A decir verdad, todas las interpretaciones que aquí se proponen van por ese camino.

Poco menos que siempre, desde el Neolítico, han existido en Occidente formas elementales de la poesía y de la expresión lingüística con valor o intención estética (la canción, el cuento, el relato legendario…), compuestas y transmitidas oralmente. A veces tiende a suponerse que cada una de las literaturas europeas, tal como emerge en la Edad Media con una continuidad que en más de un aspecto llega hasta nuestros días, es el producto de un desarrollo lineal de esas formas elementales y de esa tradición oral previas.

En tal concepción hay inevitablemente una parte de verdad. Todas las variedades de lenguaje que hoy catalogamos globalmente como ‘literatura’ (con una perspectiva, notémoslo bien, radicalmente ajena a la época, que no contaba con ninguna categoría que abarcara, como nosotros hacemos, la lírica popular, la epopeya latina, el drama litúrgico, etc., etc.) constituyen en diversa medida prolongaciones de actitudes primarias y universales: el esencial componente narrativo del pensamiento, la innata tendencia a la simetría, el impulso mimético…

No obstante, la aparición y consolidación inicial del conjunto de géneros romances que en la actualidad denominamos ‘literatura española medieval’ —y cuyos ejemplos principales son la canción trovadoresca, las gestas, la poesía didáctica, los balbuceos del *roman* y diversas modalidades juglarescas— no responde tanto a la evolución interna de las aludidas formas elementales cuanto a un proceso de imitación de unos modelos franceses cuya asimilación en España es solo un dato más en la creación y articulación de una nueva sociedad.

El ejemplo quizá más instructivo, por más singular, de la fecundidad de los dechados franceses posiblemente se encuentra en las cantigas de amigo. Si no cabe duda de que la poesía hispanogallega, desde la primera composición fechable, es *grosso modo* una fresca adaptación de la escuela de trovadores y troveros, los ingredientes foráneos tienden sin embargo a considerarse nulos en el caso concreto de las canciones de mujer. La temprana documentación del lirismo femenino reflejado en las jarchas es factor importante a favor de tal interpretación. No obstante, la reciente averiguación de que el género *de amigo* no está sino pálidamente representado en las primeras generaciones de poetas peninsulares, y solo florece en el tercer cuarto del siglo XIII, invita a ver las cosas con distinta óptica. Porque la canción de mujer, aunque de raíces claramente anteriores, conoce en Francia un significativo *revival* justamente en la primera mitad del siglo XIII, y no es imaginable que ambas series de hechos sean independientes entre sí: parece forzoso entender que el gusto popularizante que en lengua de oïl llevó a rescatar la poesía puesta en bocas femeninas se extendió también hacia el sur y propició con la tradición propia una operación paralela, afín en más de un punto a las que en los aledaños de 1500 y de 1900 promovieron entre nosotros una poesía y una música ricas en acentos folclóricos.

La historia de la epopeya románica es en buena medida historia de la epopeya francesa, y una y otra marchan tenazmente tras las huellas de la *Chanson de Roland*. España permite comprobarlo desde un mirador privilegiado, pues las más antiguas gestas castellanas, las englobadas en el ciclo de los condes de Castilla, se elaboraron mayormente en la primera mitad del siglo XI, recogiendo de manera inmediata el estímulo del primitivo *Roland* difundido en la segunda mitad del siglo anterior y cuyo

rastro es especialmente decisivo en el poema de los infantes de Lara. Pero ese período originario de los cantares de los condes es también el que contempla el poderoso arranque de las expediciones militares francas para intervenir en la lucha contra los sarracenos, desde la participación gascona en la derrota de Almanzor hasta la célebre campaña de Barbastro en 1063. Y si los combatientes transpirenaicos se enardecían escuchando la *Chanson de Roland* preoxoniense antes de la batalla de Hastings (1066), difícilmente dejarían de ocurrir cosas similares en la península ibérica.

En el período que corre, a grandes rasgos, entre la conquista de Toledo (1085) y la batalla de Las Navas de Tolosa (1212), la península ibérica conoce una profunda transformación: la fase expansiva de la demografía europea y las oportunidades y atractivos que España ofrece a pobladores y visitantes ocasionales, trátese de mercaderes o peregrinos, guerreros o ministriles, confluyen en la llegada de un número inmenso de gentes de más allá de los Pirineos, al tiempo que el *statu quo* con los musulmanes y el dinero de las parias favorecen el reforzamiento de los lazos que trenzan el tejido social, con la afirmación de la autoridad regia, la creciente vigencia del derecho y el auge de la vida urbana.

Es en ese marco, por ejemplo, donde la escritura alcanza una existencia *real*, una dimensión pública. De técnica de unos pocos y para pocos usos, se convierte, sobre todo con la generalización del papel, en ingrediente imprescindible en multitud de prácticas y situaciones. Desde el comercio hasta la propiedad de la tierra o la transmisión del poder, cada día son más las facetas de la realidad que giran en torno a la escritura: es el logro de semejante presencia social lo que la hace permeable a las funciones asimismo sociales de la literatura, de la propaganda a la catequesis; y los textos primitivos que nos han llegado, precisamente por haberse plasmado por escrito, nos muestran el predominio de tales funciones sociales por encima de las estrictamente literarias.

Con todo, la admisión de la literatura romance en el ámbito de la escritura no implicó todavía una mutación sustancial: la literatura de la Edad Media nunca dejó de ser básicamente oral (y aun mímica). No solo la regla fue que la mayor parte de la producción literaria no se pusiera jamás por escrito, sino que incluso cuando sí se puso había sido concebida para apoyarse en elementos distintos de la escritura: la voz, la música, el gesto, el baile, la participación de un público… En la plaza, el debate de *Elena y*

María semejaría menos la plácida *Disputatio Phyllidis et Florae* que las riñas de vendedoras ambulantes en el entremés y en el sainete. La cantiga de amigo inocente en el pergamino podía arder de lujuria en el cuerpo de la juglaresa.

La impronta de la pragmática y del entorno en que tradicionalmente se había gestado la obra literaria no se perdió ni siquiera cuando el alfabeto cobró un papel más importante. Durante siglos, componer con el punzón o la pluma en la mano supuso también, si se hacía en vulgar, retornar al ámbito de la ejecución oral, remedar por escrito las circunstancias de la oralidad. Estuviera o no oscureciendo mientras remataba el prólogo de *Santa Oria*, Gonzalo de Berceo dice que «anochezrá privado» porque para marcar un punto y aparte le conviene, como otras veces, calcar una costumbre frecuente en los juglares épicos: cerrar una sección o una sesión de la gesta con el anuncio de que el sol empieza a tramontar.

De todos esos y de muchos otros factores discurro a continuación, unas veces con un tratamiento orgánico y unitario, y otras, quizá bastantes más, a medida que lo sugiere el carácter de los temas específicos que voy abordando. Pero el común denominador de todos los trabajos que componen *El primer siglo de la literatura española*, sean inéditos hasta la fecha o bien publicados antes y ahora revisados, está (o quisiera estar) en mostrar la inagotable complejidad de los hechos históricos y a la vez la posibilidad de establecer la interdependencia significativa de los principales elementos que en ellos es preciso identificar.

En el horizonte de una historia y una historiografía que en definitiva se ocupa de una criatura tan escurridiza, tan cambiante y *de gustibus* como es la literatura, se impone mostrarse particularmente alerta a los peligros del anacronismo estético.

En primer término, es necesario distinguir entre la historia de la literatura concebida como prólogo de lo que en nuestros días entendemos por ‘literatura’ y la historia de la literatura como reconstrucción de la teoría y la práctica que en cada época se deja equiparar a nuestra visión actual de la literatura. «Equiparar», y solo «equiparar», digo, porque claro está que la moderna imagen de la literatura es un constructo artificial, formado por

agregación de elementos originariamente dispares, y que por principio no puede haber existido en ningún período anterior.

Alguna vez me he divertido en imaginar, y hasta he tenido el atrevimiento de imprimirlo, cómo podría empezar un curso de literatura dado por Juan de Mairena.

MAIRENA. Señor Pérez, ¿cree usted que *La casa encendida* de Luis Rosales forma parte de la literatura española contemporánea?

PÉREZ. Hablo por referencias, pero me consta que sí.

MAIRENA. ¿Y *Volverás a Región* de Juan Benet?

PÉREZ. Sin duda, aunque estoy en las mismas.

MAIRENA. ¿Qué me dice de *Los verdes campos del Edén*?

PÉREZ. Que la cursilería no obsta a reconocerle la dimensión literaria.

MAIRENA. Ni la pedantería precoz le ha impedido a usted desarrollar un cierto buen sentido… Veamos, entonces: ¿le parecería oportuno integrar en la literatura de marras las canciones de Jarabe de Palo?

PÉREZ. Obviamente, no.

MAIRENA. ¿Acaso la teleserie *Médico de familia*?

PÉREZ. Está usted prejuzgando una respuesta negativa, señor Mairena…

MAIRENA. ¿También si le formulo igual pregunta a propósito de los esqueches (que usted llamaría «sainetillos») de Martes y Trece?

PÉREZ. También, en efecto.

MAIRENA. En efecto, señor Pérez, y pase el retintín. Cambiemos, pues, de tercio: ¿podría usted mencionarme algunas muestras representativas de los orígenes de la literatura española?

PÉREZ. Sí puedo, gracias a su tenaz magisterio: las jarchas mozárabes, el *Cantar de Mió Cid* (*Mió*, señor Mairena, no *Mío*, note cómo le hago caso), la *Disputa del alma y el cuerpo*…

MAIRENA. Excelente, señor Pérez. Solo que en virtud de ese mismo planteamiento acaba usted de excluir de la literatura española contemporánea a Luis Rosales, Juan Benet y Antonio Gala, para quedarse con Jarabe de Palo, *Médico de familia* y Martes y Trece.

Creo que tiene razón el Mairena doble o triplemente apócrifo: nuestra idea de la literatura es tan ancha como para acoger obras que en su día eran puramente orales y radicalmente ajenas a la «alta cultura», y tan estrecha como para rechazar otras que en el nuestro tienen exactamente el mismo carácter y cumplen exactamente la misma función.

En verdad, ni nuestra ‘literatura’ es la ‘literatura’ de la Edad Media, ni son más allá de unos pocos los componentes, no ya semánticos, sino incluso formales, que ayer y hoy se aprecian igualmente como literarios: nosotros nos complacemos en la serena armonía del endecasílabo garcilasiano, pero los devotos del *Cancionero general*, según atestigua Boscán, «no sabían si era verso o era prosa»…

De dos o tres decenios para acá, por ejemplo, es cosa repetida una y otra vez, hasta haber entrado en los manuales, que el recurso a la primera persona no implica en los textos medievales una intención biográfica, no tiene alcance anecdótico, no remite a un autor concreto, antes bien debe entenderse referido al género literario de la obra.

Pero basta un somero repaso a la genealogía de la idea en sus más notorios propugnadores para advertir que esa es sencillamente la transposición a la Edad Media de un dogma estético de las vanguardias: el poema como signo y lenguaje de sí mismo según Mallarmé y Valéry, la poesía pura del abate Brémond y T. S. Eliot, la «absoluta indiferencia por la realidad» y «la eliminación de elementos sentimentales» que proclamaba el primer Dámaso Alonso… Y basta otro vistazo no menos rápido a algunos testimonios medievales para apreciar cuán lejos están, como era de esperar, de semejantes planteamientos: la obligada «poetae vita» que debía encabezar los *accessus ad auctores*, los chismes de las misceláneas y los epígrafes biográficos de los cancioneros, las historietas pseudobiográficas que acompañan a las *razos* provenzales…

El mito de la impersonalidad del *yo*, del carácter genérico de la poesía medieval, tiene raíces tan obviamente modernas que hace falta escarbar bien poco para ponerlas al descubierto. Huesos más duros de roer son las distorsiones que se producen cuando se conjugan nociones de diversas épocas, y la coincidencia de Aristóteles y las vanguardias europeas, pongamos por caso, se extiende y se aplica a la literatura medieval.

Nada más temible que los enfoques supuestamente intemporales, que el recurso a estructuras, funciones, *modes*, imágenes…, sin interrogarse sobre cómo se percibían en otras edades; y nada más peligroso que los automatismos que ponen en marcha. Así, por notoriamente que un libro medieval se presente como cajón de sastre, miscelánea de retazos y amasijo variopinto de *disiecta membra*, el crítico, fatalmente, se inclinará *siempre* por realzar la unidad y afirmará, con el Estagirita y la Real Academia Española, «que solo hay un asunto o pensamiento principal, generador y lazo de unión de todo lo que en la obra ocurre, se dice o representa».

Últimamente ha sonado a anatema el juicio de Menéndez Pelayo sobre *El caballero Zifar*: «la composición de esta novela es extrañísima, y son tantos y tan heterogéneos los materiales que en ella entraron, no fundidos, sino yuxtapuestos, que puede considerarse como un *spécimen* de todos los

géneros de ficción y aun de literatura doctrinal que hasta entonces se habían ensayado en Europa». Desde luego, el dictamen debe matizarse a más de un propósito, pero cuando menos habrá que conceder que las apreciaciones antiguas de la obra casan mejor con la opinión de don Marcelino que con la copiosa bibliografía reciente sobre la perfecta consonancia entre el todo y las partes del *Zifar*.

Si algo subraya el preámbulo, en efecto, es que en la novela «ay muy buenos enxiemplos para se saber guardar ome de yerro […], e ay otras razones muchas de solaz en que puede ome tomar plazer». La glosa inmediata lo corrobora en términos tan rudimentarios y trillados como inequívocos: «Ca todo ome que trabajo quiere tomar para fazer alguna buena obra deve en ella entreponer a las vegadas algunas cosas de plazer e de solaz […], ca muy fuerte cosa es de sofrir el cuydado continuado, sy a las vezes non se diese el ome a plazer o algunt solaz…» (ms. de París, fols. 2^{v}-3). Desgarbadamente, no puede decirse más claro, sin embargo, que los «buenos enxiemplos» y las «razones […] de solaz», lo *utile* y lo *dulce*, por mucho que a la postre se ayuden entre sí «para fazer […] buena obra», pertenecen a dos órdenes de cosas manifiestamente distintos. Justo por el mismo camino va el prologuillo de la *princeps* sevillana. Para disculpar la ranciedad del *Zifar*, no pone de relieve sino la multiplicidad de bocados que promete: «porque unos gozan de la materia de la obra, otros de los enxemplos que en las tales obras se enxeren, e donayres, otros del subido estilo de que es compuesta…».

No son análisis de gran hondura, admitámoslo, pero la cercanía al original les confiere una autoridad indiscutible. Apegados al viejo «Interpone […] gaudia…», al campechano «Delectat varietas», esas explicaciones marcaban el acento en la diversidad de elementos, y a la diversidad fiaban el principal aliciente de la lectura. Como fuere, la heterogeneidad de la novela es un hecho tangible, casi físico, y en ese rasgo estriba precisamente su más segura originalidad.

Un repaso con otras miras recalcaría también otros puntos, añadiría abundantes detalles e introduciría infinitas gradaciones. Es santo y bueno debatir, verbigracia, si ese medio centenar de folios, y en general las «fablillas» y los «castigos» del resto del libro, mantienen con los percances y las empresas de Zifar y sus chicos el firme «lazo de unión» que postula

the academy y exige la Real Academia. Pienso, personalmente, que no, que las concordancias temáticas y semánticas que sin duda pueden establecerse entre ambas series de ingredientes obedecen a la perspectiva de una 'crítica literaria' puramente abstracta, y no se corresponden con la experiencia real de la escritura ni de la lectura: el autor (o los autores) y su público darían por descontado que «enxiemplos» y «solaz» (abrevio de nuevo la obviedad) convergían en un último sentido, pero no percibirían la convergencia como operante, eficaz, ni le otorgarían ningún valor o atractivo especial. Por otro lado, entiendo asimismo que la yuxtaposición de esas dos series en una medida sin parangón en obras de similar esqueleto narrativo implica una enjundiosa voluntad de innovación dentro de la tradición caballeresca y explica notablemente tanto la conservación del *Zifar* manuscrito, frente al naufragio en que se fueron a pique el *Amadís* primitivo y sus cofrades, como la exigua fortuna, ahora contra el *Amadís* de 1500, que le fue deparada al impreso.

A hombres que discurrían como oíamos nada les dirían los sutiles paralelismos y las insistencias minúsculas en que más de un crítico cifra hogaño la coherencia estructural del *Zifar*. Y nada les dirían, en particular, porque ellos no leían el libro, sino que lo *escuchaban* leer a trozos y a ratos sueltos.

Nunca se insistirá bastante en la necesidad de situar los textos de otros tiempos en las concretas circunstancias de su ejecución, sin desdeñar ni siquiera los factores en apariencia más externos. En el primer congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval demostré que sin tener en cuenta el hecho, documentado hasta la saciedad, de que el juglar ni viaja ni actúa solo, sino siempre acompañado por la juglaresa, quedan sin explicar multitud de obras e incluso géneros enteros de la literatura románica: de las cantigas de amigo al *roman lyrique*, pasando por la poesía de debates. Unos años después, aclaré los datos contextuales, de ejecución material, que esclarecen sin sombra de duda la razón de ser de la *Razón de amor* y el falso problema de su unidad.

Pero aquí me gustaría subrayar en cambio que la perspectiva crítica centrada en la presunta unidad de los textos, con frecuencia supone, quiérase o no, una opción histórica. Así, por una parte, en relación con el origen y carácter de las canciones de gesta, el hincapié en la literariedad de la obra difícilmente puede no llevar a decidirse por el individualismo frente

al tradicionalismo. Porque el elemento que el crítico tiene ante los ojos es justamente un texto que por principio debe valorar como único y cuya singularidad y autonomía debe también por fuerza ponderar, so pena de restarle valor poético y, por ahí, restarle asimismo valor a su propio trabajo de estudioso.

Sin embargo, por otro lado, si el prejuicio crítico deforma el panorama histórico que se contempla de salida, a menudo lo desfigura luego aún más gravemente (y, quiero subrayarlo, más tramposamente) convirtiéndose en criterio para determinar la presunta realidad de unos hechos.

Tratando, por ejemplo, de la génesis del *Cantar del Cid*, en los últimos años no es raro leer párrafos del tenor del siguiente: «Si juzgamos la cuestión desde el punto de vista del poema según lo conocemos, resulta claro que no da la impresión de un texto compuesto por agregación de sucesivas partes, ni por la reunión más o menos hábil de textos independientes. Unido esto a su acabada trabazón interna, todo apunta a que nos hallamos ante el resultado de un acto deliberado de creación poética que ha dado lugar a una obra coherente y armónica en sí misma».

La «impresión» que ahí se aduce como un dato es de hecho una pura inferencia estimativa. Va contra la historia conjeturar que la unidad estructural que hoy apreciamos implica unidad de composición originaria, porque son numerosos los ejemplos franceses en que la incorporación de extensos episodios, hasta de centenares de versos, resultaría enteramente imperceptible si no pudiéramos cotejar entre sí los distintos *remaniements* de una canción. Pero sin semejante posibilidad tampoco percibiríamos que *La Celestina* en veintiún actos proviene de una *Celestina* en dieciséis, y nos equivocaríamos al asignar a la totalidad de la obra, incluidas las muchas páginas del «antiguo auctor» y de la *Comedia*, la fecha que dedujéramos de los actos XIV-XVIII de la *Tragicomedia*.

Pero a la deformación, como apuntaba, se añade la trampa. Porque un juicio como ese, o para decirlo con sus mismas palabras, una «impresión» de ese tipo se presenta en definitiva como un *chantage*: si negamos el «acto deliberado de creación poética» individual y unitaria, se nos hace culpables de negar a la vez la «acabada trabazón interna», la «coherencia y armonía» del *Cantar*. A quienes se atrevan a impugnar la gratuita reconstrucción

histórica, se les amenaza con condenarlos al infierno por pecar contra la estética.

He dicho antes que la canción folklórica de la Edad Media a menudo nos sitúa antes en el terreno de la arqueología que en el campo de la historia. Otro tanto conviene proclamar, sin rubor alguno, de no pocos de los asuntos tratados en las páginas siguientes.

Las perspectivas más delicuescentemente encerradas en la crítica literaria, y por tanto sin otros horizontes que la *close reading* impresionista, se alían a menudo con las supervivencias del más vetusto positivismo decimonónico, todavía fieles al sofisma de que solo los textos conservados son objeto de estudio provisto de las suficientes garantías 'científicas'. Pocos errores falsean de forma más sustancial la realidad de la literatura medieval, cuya regla es, de hecho, que la actividad poética ni necesite ni solicite el apoyo de la escritura (a no ser tardía y secundariamente), porque la propia razón de ser de la poesía antigua es en buena medida constituir ella misma una escritura —o, mejor, una caligrafía, una hermosa escritura— para fijar y preservar en la memoria de una sociedad fundamentalmente analfabeta unas realizaciones lingüísticas sentidas como valiosas. Pedirle textos a una literatura esencialmente oral o tomar los conservados como único vestigio válido de la existente es elevar la anomalía a la categoría de norma.

Pero ¿hay que renunciar por ello a reconstruir el papel de la poesía en esa sociedad distante y distinta, como se reconstruye cualquier otra realidad de otros tiempos sin necesidad de tenerla ante los ojos, por sus rastros, por sus señales? Esa renuncia equivaldría a suponer que, puesto que los europeos viven en naciones libres y democráticas, no vale la pena inquirir el sistema del feudalismo o la entidad de la caballería villana. Con todo, si la literatura es para nosotros una dimensión de la experiencia humana total, y no solo una serie de páginas que únicamente nosotros mismos podemos disfrutar más o menos, no necesitamos textos para interesarnos por la existencia y por las funciones de la literatura como dato importante de nuestra historia, como acción y hecho relevantes en la trama compleja de la vida toda.

Solo quien pase la prueba de fuego de asimilar una historia de la literatura sin textos podrá algún día, cuando los tenga, entender los textos a

derechas. Por ahí va en buena medida *El primer siglo de la literatura española*.

I

TRES OJEADAS

I

Las bodas de la princesa Leodegundia, en la Pamplona de los últimos años del siglo IX, fueron celebradas por un poeta sin nombre en un epitalamio acróstico de casi un centenar de versos: «Laudes dulces fluant tibiali modo…». Leodegundia, hija de Ordoño I de Asturias, era mujer instruida, «eloquiis clara, / erudita litteris sacrisque misteriis», y no tendría demasiada dificultad en descifrar los trabajados trocaicos rítmicos del anónimo. Ese no podía ser el caso, sin embargo, de la mayoría de los asistentes a los festejos nupciales, los «propinqui cari et amici», quienes oirían una estrofa como

> Ad exhilarandam faciem decoram
> praeparentur famuli, infundentes poculo
> ambroseum sucum braci ut laetetur affatim,

y después habría que darles con el codo y aclararles que las bebidas estaban siendo servidas. Con todo, no es creíble que esos «amici ac sodales obtimi» de rango cercano al de los novios se quedaran enteramente ayunos, ni de vino ni de poesía: los «cantores suaves melos dantes» que actuaban en la ceremonia en presencia de los invitados, «in conspectu omnium», por fuerza debían interpretar piezas que los encopetados asistentes entendieran e incluso pudieran acompañar, «resonate cuncti».

El pueblo de Pamplona, por otra parte, también entonaba a coro canciones en honor de la princesa: «recitantes in concentu laudent Leodegundiam». Es lícito sospechar que esos cantos populares, sin duda en lengua vulgar e imagino que en vasco, tendrían el tono picante que siempre se ha estilado en parejas ocasiones y que ya lamentaba san Martín de Dumio y seguía deplorando el penitencial anotado en las *Glosas silenses*:

«Non oportet christianos ad nubtias /a las bodas/ euntes /qui ban ido/ ballare /cantare/ vel saltar /sotare/». En todo caso, quienes en los desposorios de Leodegundia parece que no tenían papel fueron los *scurrones*, los juglares, que, no obstante, muchos esperarían y cuya ausencia, por eso mismo, el autor del epitalamio se siente obligado a razonar, al tiempo que insinúa que la falta de sus chácharas y músicas ruidosas se compensa de sobras con las delicias de la buena mesa y con los cánticos devotos que san Isidoro recomendaba como antídoto contra las profanidades nupciales:

> Nullius scurronis hic resonent verba,
> absit omne barbarum garritule scandalum,
> sed edentes ac potantes laudemus Altissimum.

Los *Versi [de] domna Leodegundia regina*, como los llama el códice de Roda, aparte de ilustrar en sí mismos las capacidades y el alcance de la vivaz y elaborada lírica latina de la Alta Edad Media, nos evocan también ahora otras modalidades o manifestaciones poéticas que no podían sino hacerse oír en la España en vísperas del 900. Por un lado, como siempre, como en todas partes, la poesía de todos, las canciones del pueblo. Por otro, los «verba» y el «scandalus» de los intérpretes profesionales, los juglares o *scurrones* (la voz será un cruce de *scurrae* e *histriones*). Pero, como apuntaba, no es fácil que los nobles convidados carecieran de una poesía propia y tuvieran que conformarse con los cantos populares y los entretenimientos juglarescos, aunque sin duda conocían y apreciaban unos y otros, y menos con las inaccesibles pedanterías de clérigos tan doctos como el de los *Versi* en cuestión. A ellos tampoco podía faltarles una lírica suya: una lírica que el ambiente y la clase social nos imponen calificar de cortés y, por analogía, casi nos incitan a llamar trovadoresca. El epitalamio a Leodegundia nos pone, pues, ante los ojos la imagen de un núcleo preurbano cuyos diversos estamentos, pueblo y aristocracia, juglaría y clerecía, hacen sonar sus voces singulares, cada uno a su manera, espontánea o profesionalmente.

Son, en última instancia, las mismas voces que protagonizan el grueso de la literatura de la Baja Edad Media, pero todo hace pensar que no están concertadas entre sí como posteriormente lo estuvieron. No olvidemos que nos encontramos en la Pamplona del siglo IX, donde difícilmente se hablaría

otra cosa que el eusquera. La princesa asturiana no podía comprender las coplas de sus nuevos vasallos, ni estos ni los invitados de más postín entenderían los difíciles versos del epitalamio. ¿En qué lengua, por otro lado, podrían haber actuado los juglares, a quienes unas celebraciones tan fastuosas habrían atraído cuando menos desde la tierra de la novia? ¿Qué lengua nos es dado imaginar para una lírica cortés viable en tales circunstancias?

Ni por asomo pretendo sugerir unas respuestas a esos y tantos otros interrogantes como suscitan los *Versi*. El único punto que me importa resaltar es que, por más que verosímilmente estamos ante una actividad poética bastante más rica y multiforme de lo que a menudo se piensa, probablemente no nos hallamos ante el panorama de una literatura, y, desde luego, no ante el panorama de la literatura española.

Los *Versi [de] Leodegundia* tienen la ventaja de situarnos en una zona de lengua no romance y, por ahí, subrayan la falta de conexión entre los varios estratos poéticos que hemos atisbado. Pero se trata solo de eso, de un ejemplo, de un síntoma, porque la literatura medieval fue esencialmente políglota, y solo con una perspectiva políglota puede apreciarse debidamente; pero, por otro lado, *mutatis mutandis*, la situación no hubiera sido demasiado distinta si nos hubiéramos ido a la Ausona o al León de la misma época.

En la España del siglo IX, en efecto, podía escribirse un poema latino con tantas exquisiteces como el autor estuviera en condiciones de concebir. Pero el tal poema solo nos dice que en un determinado lugar y en unas determinadas fechas había un versificador con unas ciertas dotes y un cierto nivel de cultura; nada o apenas nada prejuzga sobre el estado de las letras en otros lugares y en otras fechas cercanas, ni de ningún modo significativo y estable se enlaza con la producción y la recepción de textos poéticos en otros estamentos sociales; y, en fin, no se deja situar de forma significativa en la entidad que llamamos lírica española.

Pensemos, por el contrario, en una de las muestras más antiguas de la poesía castellana que hoy conocemos: la *Disputa del alma y el cuerpo*. Los treinta y siete pareados que nos han llegado figuran al dorso de un manuscrito de San Salvador de Oña datado en 1201, y, a juzgar por la lengua, la composición del debate no puede alejarse mucho de ese año.

Como es sabido, nos las habemos con una versión del poema francés *Un samedi par nuit* en la que la literalidad con que se vierte una tercera parte del original convive con la libertad con que en otro tercio se adaptan las *rimes plates* y con la soltura con que el adaptador se recrea en motivos ornamentales, como los relativos al adorno de las cabalgaduras, o en comentarios personales como las críticas que dirige a quienes se comportan en el templo con excesiva desenvoltura.

En su pequeñez, la *Disputa* supone un notable tejido de acciones e interacciones. Para empezar, como la circulación de los códices no es cosa que sucediera entonces con la facilidad con que trescientos o cuatrocientos años después se divulgaban los impresos, el manuscrito de *Un samedi*… tuvo que llegar a Castilla con un objetivo determinado. Si, como todo indica, la *Disputa* se redactó en Oña, conviene recordar que no otro fue el primer monasterio castellano que se acogió a la observancia de Cluny, en fecha tan temprana como 1033. Pero, claro está, la vasta empresa de renovación espiritual que los cluniacenses realizaron en España en los siglos XI y XII, en todos los terrenos, desde la cura de almas hasta la reforma del alto clero, basta para conjeturar —y solo eso nos interesa ahora— que *Un samedi*… llegaría a Oña por razones pastorales, pensando en la instrucción y en la edificación del vulgo. A imagen y semejanza de los poemas que los juglares difundían entre el pueblo, en cualquier caso, y ajenos al modelo francés, son los versos iniciales enderezados a una posible audiencia para solicitar su atención y presentar la visión como experiencia personal:

> Si quereedes oír
> lo que vos quiero dezir,
> dizré vos lo que vi,
> no l vos í quedo fallir.

La viveza retórica del único parlamento que conservamos, asignado al alma, nos asegura que en una recitación pública, de la especie que fuera, la *Disputa* debía dar un espectáculo notablemente animado, y tanto más si al alma se la hacía hablar por boca de una mujer, de acuerdo con el habitual reparto del diálogo en los debates entre una voz masculina y una voz femenina (no hay más que recordar las dos partes de la *Razón de amor*).

No es preciso prolongar el análisis para advertir el complejo juego de acciones e interacciones a que me refería. Un texto francés llega a España para servir a los mismos fines catequéticos que tenía en su país de origen y es reelaborado en castellano por un clérigo que, fuera cual fuera el modo de difusión a que lo destinara, lo moldea según los usos juglarescos, buscando no solo la educación religiosa, sino también la sana diversión de un público sencillo. Del principio al final de semejante proceso, *Un samedi*, primero, y luego la *Disputa* han andado un camino que discurre por variados estadios sociales e intelectuales, cada uno de los cuales determina la manera de obrar o la actitud de todos los otros: el clérigo atiende a las necesidades y conveniencias del pueblo llano y toma en cuenta las prácticas juglarescas; el juglar, si es el caso, se aviene a incluir una pieza devota en su repertorio, sin duda rico en textos menos ejemplares; el pueblo acepta el ameno sermoncillo de tan buen grado como nos certifica la pervivencia de los debates del alma y el cuerpo, en humildes pliegos sueltos, hasta los mismos días de nuestros abuelos y aún de nuestros padres. En los modestos pareados de la *Disputa* se entrecruzan lenguas, mentalidades, clases…

Otro es mi horizonte, en efecto, cuando hablo, subrayando el sustantivo, de «*literatura* española». Una concepción romántica o platónica, como es la concepción del crítico, que todo lo juzga y debe juzgarlo con ojos contemporáneos, asume que la literatura es en sustancia siempre una y la misma. El historiador, por el contrario, sabe que todo tiene una fecha y ni siquiera sentimientos como el amor o la fraternidad están libres de un comienzo y de una precisa trayectoria. En las humanidades no se llevan hoy los problemas de orígenes, para dar a nuestra materia un falso aire de ciencia…, precisamente cuando las ciencias vuelven a esos problemas con más entusiasmo que nunca, no por vana curiosidad, sino en la convicción de que la misma naturaleza solo es inteligible como historia. Como quiera que sea, pocas cuestiones parecen más lícitas que la que se pregunta a qué llamamos literatura española y desde cuándo existe algo que pueda designarse con tal nombre. Dos de las dimensiones de la respuesta que ahora propongo, y que por el momento solo puede ser parcial, debieran quedar ya claras de las sumarias consideraciones que hasta aquí he hecho. Una literatura no es la mera agregación o la simple coexistencia de unos textos, como los *Versi [de] Leodegundia* y los otros modos de poesía que los *Versi* atestiguan, sino, para abreviarlo con un título de Claudio Guillén,

una literatura es un sistema. *Literature as system*. Un sistema, se entiende, cultural, una tradición o un haz de tradiciones en cuya diacronía los textos se abrevan en el ayer y se proyectan hacia el mañana; pero también el sistema de una sociedad o de toda una civilización, de la que la literatura forma parte integrante con una u otra función.

Lo ilustraré ahora con otro ejemplo minúsculo. Los *Anales navarro-aragoneses* que figuran en varios manuscritos de los *Fueros de Navarra* y se enlazan con la primera redacción del *Liber Regum* y con los *Anales toledanos primeros* incluyen una sección compilada entre 1196 y 1213 que empieza con tres noticias de especial regusto literario:

> Era D. LXXX. Aynos fizo la batylla al rey Artuyss con Modret Equibleno.
> Era DCCC. LXXX. VI. Aynos morio Carle Magne.
> Era Mª.L.VII. aynos matron al yfant Garcia en León.

El analista se complace en el crepúsculo de los héroes: en la batalla en que acaba con el traidor Mordret, Artús queda herido y se retira a la isla de Avalón; las muertes de Carlomagno y del Infant García, el último conde de Castilla, cierran sendas edades de la epopeya románica: la *geste Francor* propiamente dicha y la poesía de la independencia castellana. El punto de interés ahora, sin embargo, es que las tales noticias de ningún modo pueden considerarse como datos aislados, elegidos tan caprichosamente o al azar de la información como con frecuencia ocurre en los anales. Si las tres van juntas y en cabeza de una sección independiente, es porque el compilador las percibe como piezas de un mismo conjunto. De qué conjunto se trata no es ningún misterio.

Por los mismos días de esos anales navarros, en las postrimerías del siglo XII, Jean Bodel nos asegura en la *Chanson des Saisnes*:

> Ne sont que trois materes a nul homme entendant:
> De France, de Bretagne ou de Rome la Grant.

La literatura narrativa, pues, se constriñe a tres temas: la materia de Francia o la épica carolingia, la materia de Bretaña y la materia de Roma o la novela de tema antiguo. Tres cuartos de siglo después, cuando Alfonso X

restaura el sepulcro del Cid en Cardeña, le añade un epitafio en que proclama que Rodrigo esplende en España como en su patria los caudillos romanos, como Arturo en Bretaña y como Carlomagno en Francia:

> Quantum Roma potens bellicis extollitur actis
> vivax Arthurus fit gloria quanta Britannis.
> Nobilis e Carolo quantum gaudet Francia magno,
> tantum Iberia duris Cid invictus claret.

Son diáfanamente las tres materias de Jean Bodel, a las que Alfonso ha añadido una cuarta, más imprescindible para el rey por cuanto ha compuesto el epitafio para ensalzar la gloria del Campeador (a quien, según ello, es obvio que contempla en primer término como héroe poético).

Ahora bien, si no la da por despachada con las referencias de una sección anterior, comprendemos que el analista navarro haya prescindido de Roma, porque escribe antes del *Libro de Alexandre* y porque el *roman* de materia antigua no tuvo entidad entre nosotros hasta que se la concedió el mismo rey Sabio incorporándolo a sus crónicas a título de historia. Pero, por lo demás, está claro que el modesto compilador de los *Anales* comparte la perspectiva de Jean Bodel, la corrige con el mismo énfasis nacional que Alfonso X y reúne las entradas sobre Artús, Carlomagno y el Infant García porque entiende que los tres conviven en un mismo espacio que no puede ser sino literario, se integran en un conjunto unitario que por el mismo hecho de serlo no dudaremos en llamar «literatura». Primaria y en agraz como evidentemente es, la agrupación temática de los *Anales* en cuestión postula una imagen de la literatura como sistema. Pero no es solo eso, naturalmente.

En los *Fueros de Navarra* los *Anales* de marras forman bloque con un «Linage de Rodric Díaz el Canpeador» y con unas genealogías de los reyes de España, unos y otros insertos también en la más antigua versión del *Liber Regum*, entre 1196 y 1209. Diego Catalán ha explicado perfectamente la intención que subyace a esa serie de textos. Según se interpreta ahí, en efecto, la línea de los reyes godos se extingue con Alfonso II de Asturias, por razones (la falta de sucesión) que se hacen transparentes en el apodo de «el Casto».

En consecuencia, el punto de partida de las nuevas dinastías de reyes de España consiste en dos actos electivos: la elección de «dos judices por que's

cabdellasen», Nuño Rasuera y Laín Calvo, hecha por los cristianos (en Castilla, debemos suponer); y la proclamación de Sancho Abarca como rey por «todos los ricos omes de la tierra» (en Navarra, naturalmente). Según esta concepción antileonesa de la historia española, Alfonso VII «el Emperador de Castiella» habría reinado no como heredero de la monarquía neogótica, sino como descendiente del gran juez castellano, abuelo de Fernán González: «Del lignaje de Nunno Rasuera uino l'emperador de Castiella. E del lignaje de Lain Calbo uino mio Çith el Campiador». Esta disonante equiparación genealógica entre el Emperador y el Cid se explica, por otra parte, teniendo en cuenta que la nueva dinastía de reyes navarros, iniciada por García Ramírez el Restaurador, al descender de los antiguos reyes navarros por vía ilegítima, necesitaba reforzar sus títulos apoyándose en la estirpe materna, o cidiana. Con la inclusión en el *Liber Regum* de la genealogía del Cid, el historiador navarro podía poner de manifiesto que, si los reyes de Castilla venían del linaje de Nuño Rasura, los de Navarra venían del linaje de Laín Calvo.

En otra ocasión he señalado que el aludido «Linage» del Campeador se aparta en media docena de ocasiones de su sequedad habitual para engalanarse con fraseología de raigambre épica e incluso con retazos cercanísimos a los versos del *Cantar del Cid*: por ejemplo, «fu mesturado con el Rey et yssiós de su tierra», a un paso de «por malos mestureros de tierra sodes echado» (267). Pero asimismo he apuntado que los ecos literales del poema esmaltan en el «Linage» un entendimiento diametralmente opuesto de la carrera de Rodrigo. Desde el principio, cierto, Rodrigo y Jimena se pintan en el *Cantar* como modestos «infanzones», «fijosdalgos» de mediano estado, cuyo encumbramiento solo se consolida al emparentar con «los reyes d'España». Ese camino de perfección, ya no meramente moral —y por tanto siempre discutible—, sino nobiliaria —concreta e indisputable—, es de suyo uno de los dos o tres factores esenciales en la concepción y composición de la gesta. Pero el «Linage» de los *Anales* da la vuelta por completo a ese planteamiento. Si en el *Cantar* el parentesco regio es punto de llegada y proporciona al Cid lo único que le falta, en el «Linage» Rodrigo se equipara en alcurnia al Emperador, «dona Xemena» se dice «nieta del rey don Alfonso», y es una hija del héroe quien aporta a los soberanos de Navarra títulos de nobleza que compensan la ilegitimidad de García Ramírez.

No puedo detenerme en esas y en otras resonancias épicas que se oyen en nuestra obrita. Las he aducido, no obstante, para indicar que los héroes de la poesía, de Artús y Carlomagno al Infant García y el Campeador, pasando por Sancho II, Bellido Dolfos, el rey Ramiro y tantos más, tienen, con razón o sin ella, tergiversando o respetando los hechos, una presencia viva en el horizonte histórico del compilador. Los propios anales como género historiográfico nacen dentro de ese panorama, catalizados por las gestas y los *romans*, en línea con la lección de unos y otras. La literatura forma parte, pues, del sistema mismo de la realidad.

La posición en las coordenadas de una tradición y de una sociedad son posiblemente los grandes rasgos definitorios de una literatura digna del nombre, por encima de la simple suma de unos textos o unos modos poéticos coincidentes por unos mismos años. Vale la pena que insistamos en esos dos puntos con un enfoque más amplio. En primer término, la tradición. La *Disputa del alma y el cuerpo* es, para decirlo suavemente, la recreación de un original francés; cuanto en los *Anales navarro-aragoneses* hay de reminiscencias poéticas no derivadas de la epopeya castellana, enlaza también con las letras de oïl. Es, de sobras lo sabemos, una constante de nuestra literatura más madrugadora. Franceses son los modelos del *Auto de los Reyes Magos*, la *Vida de Santa María Egipcíaca* y el *Roncesvalles*; franceses, la estrofa, el verso y recursos fundamentales del *Cantar del Cid* o del *Libro de Alexandre*; franceses los héroes más celebrados en los cantos abulenses de hacia 1160, representados en los capiteles de Braga, Santiago o Estella, etc. Únicamente necesito recordarlos al paso para sentirme perfectamente tranquilo al afirmar que la literatura española surge como una *dépendance*, como una colonia de la literatura francesa. Diré más: la literatura española de los orígenes es lisa y llanamente literatura de más allá de los Pirineos, de oïl o de oc.

No pienso, desde luego, en textos tardíos como la *Canso de la Crozada* o el poema sobre la batalla las Navas que tenía proyectado el mismo Guilhem de Tudela y no sabemos si llegó a componer. Me estoy refiriendo a la edad rigurosamente de orígenes, al siglo largo que gira en torno al año 1100, al período que apenas nos ha dejado textos, pero sí un nada despreciable repertorio de testimonios documentales y sobre todo artísticos, una parte de los cuales me propongo recoger en un próximo trabajo. Pues bien, en esa

época, dondequiera que encontramos huellas literarias nos las habemos con otros tantos rastros de la tradición francoprovenzal.

Basta con mencionar unos pocos nombres. Así, ¿qué texto con coloración literaria romance antecede a la *Nota emilianense* (h. 1065) y qué muestra más clara de la receptividad a la poesía francesa? Desde el mismo arranque de la lírica cortés, la presencia de trovadores provenzales en España es constante y activa. La estancia del mismo Marcabru, nada menos, en la corte de Alfonso VII (h. 1140-1145) no fue una visita ocasional: Marcabru vivió aquí por un largo período, y harto implicado en los asuntos del rey. La flor y nata de los trovadores de la época estuvo en relaciones con Alfonso VIII y por la corte pasaron Giraut de Bornelh, Peire Vidal, Guiraut de Calansó, Guilhem de Berguedà, Aymeric de Peguilhan, Ramon Vidal… No es necesario dar aquí un mínimo sumario de trabajos bien conocidos. Importa solo no perder de vista que es en ese marco de autores e influencias francesas y provenzales donde por primera vez se hace presente la ‘literatura española’.

No tendría sentido objetar, con anacrónica estrechez de miras, que los juglares franceses o los trovadores provenzales no eran peninsulares y poetizaban en su lengua. ¡Naturalmente! Pero lo que aparece con ellos es la *función literaria* que antes no existía, el lugar de la literatura en el marco de la tradición y la sociedad.

«Ese lugar fue siendo ocupado por otros modos literarios, que incluso acabarían por desplazar a los originarios. El *descort* plurilingüe de Raimbaut de Vaqueiras o la «Cobla en VI lengatges» de Cerveri (por citar solo piezas con fragmentos castellanos) ilustran, dentro de la hegemonía occitana, el feliz poliglotismo de los ambientes literarios. El aprendizaje de los españoles en la literatura se hizo en francés y en provenzal. Pese a la escasez de fuentes y testimonios, es cristalino el proceso que lleva de la estancia española de Marcabru a la figura del Gonzalo Ruiz que en el célebre y misterioso Puoich-vert se arrisca a competir con gentes de la talla de un Bernat de Ventadorn o un Raimbaut de Aurenga y hasta presume de sus trovas de ocasión: «qu’ es fai de son chant trop formitz».

Hay solo un paso más de exactamente el mismo proceso para llegar a la copla del desconocido versificador castellano («mas no sabria son nom dir») citado por Ramon Vidal y que es, no lo olvidemos, el primer texto trovadoresco en una lengua hispánica. Nada impediría pero nada inclina a

pensar que se trata del «Gómez, trovador» documentado al norte de Palencia en 1196.

El anónimo «castelas» de «So fo e l temps» no podía ser un poeta ocasional como verosímilmente lo era Gonzalo Ruiz, porque las citas de Ramon Vidal son de manuscritos o de poemas muy conocidos. Tampoco sería el castellano «Guidefre de Gamberés» de «Abril issia», porque de este sí sabía bien «son nom». Pero a la misma familia de los Cameros sí pertenecían el «Roiz Peire» a cuya sombra fue a morir Guilhem Magret y el Rui Díaz elogiado por Elias Cairel y de quien la célebre *Tavola Colocciana* nos atestigua que se contaba entre los más antiguos poetas en gallego-portugués. En todo caso, el más antiguo poema que podemos fechar en esa lengua, la cantiga de maldecir de Johan Soárez de Ravha contra Sancho el Fuerte de Navarra, en los aledaños del 1200, calca sin duda, como ha probado Carlos Alvar, el esquema métrico de una popularísima canción de cruzada del trovero Conon de Béthune.

La filiación y la evolución no pueden ser más cristalinas. Son cosas más que sabidas, pero que a veces se olvidan, para privilegiar como literatura la compuesta en una determinada lengua y no el hecho mismo de la actividad literaria. Solo en esa perspectiva, por otro lado, se entienden debidamente cuestiones que muchas veces se debaten, sin embargo, al margen de tan elementales planteamientos.

Puesto que hablamos de lírica, pensemos en el manoseado problema de la relación entre los orígenes de la escuela gallego-portuguesa y la lírica tradicional que se transparenta en las jarchas. La clave de arco de muchas construcciones al respecto está, comprensiblemente, en las cantigas de amigo. Los estudios de António Resende de Oliveira, al hacerlas tardías, y sobre todo gallegas, las muestran consecuencia y no causa del lirismo peninsular aprovenzalado. Las jarchas de Todros Abulafia, cortesano de Alfonso X y Sancho IV, y de Aben Luyun (1282-1349), parecen piezas recuperadas a favor de la moda de las cantigas de amigo o animadas por el mismo fervor popularista y arcaizante que anima tal moda.

Hasta la segunda mitad del siglo XI, entre el Cantábrico y el Duero, no existió ningún centro de población que en rigor pueda calificarse de ciudad:

una topografía urbana con densas edificaciones, diferenciada del entorno rural, un importante número de artesanos y comerciantes, la celebración regular de un mercado, unas instituciones municipales autónomas. Hay solo comunidades de aldea, cuando más, a veces constituidas en alfoz por la dependencia de un centro fortificado. El dinero circula tan poco que los reyes asturleoneses ni siquiera acuñaron moneda.

Cuando la desintegración del califato permite a los cristianos pasar a la ofensiva, despegan y se desarrollan los núcleos urbanos, tanto en el interior como en la frontera, y aumentan las mercancías y el numerario en circulación. Las nuevas circunstancias favorecen el incremento de la peregrinación a Santiago, y unas y otro, unidas al momento de crecimiento demográfico en el resto de Europa, traen a la Península numerosos pobladores extranjeros, «francos», que moldean muchos aspectos de la vida española, como la reforma gregoriana y la colonización espiritual de Cluny los habían moldeado en el dominio que les era propio: adecuándola a los modos ultrapirenaicos. Es entonces, a lo largo del siglo XI y en buena parte del siguiente, cuando se da el proceso de articulación sobre el que me interesa marcar el acento.

Es una articulación económica, material, práctica, en todos los órdenes de la existencia. Cada vez se enrarece más el papel del trueque (del 969 al 985 desaparece en Sahagún el ganado como instrumento cambiario) y a mediados del siglo XII es ya general la utilización del dinero como medida de valor y medio de pago. Los mercados se multiplican, los centros de comercio pasan del alcance local al regional e interregional. El incremento de la moneda debido a las parias, la ruta jacobea y la aparición de actividades artesanas permanentes despiertan y contribuyen a satisfacer el gusto de las clases superiores por los productos y mercadurías extranjeras. El lujo y el refinamiento cobran ahora dimensiones nuevas y más establemente integradas en la trama del vivir y en el escaparate de la sociedad.

Porque por fin sí podemos hablar de una sociedad. Cuando los objetivos básicos de los señores laicos y eclesiásticos se orientaron a la apropiación de la tierra y los medios de producción y al sometimiento de las masas campesinas, se dio un proceso de feudalización que contribuyó notablemente a una primera articulación social. Pero desde el primer tercio

del siglo XI los reyes de Castilla y León empiezan a legislar con carácter general, no ya a conceder meros privilegios a personas, instituciones o lugares específicos, y va definiéndose el territorio coherente y estructurado sujeto a la *regia potestas*, superándose la atomización del derecho local, abriéndose paso la seguridad del derecho romano.

A la fragmentación del monacato (los mil monasterios que en el siglo X estimaba fray Justo) y a la inexistencia de una organización eclesiástica independiente del poder temporal suceden ahora las sedes catedralicias y los grandes monasterios que uniforman el culto, la catequesis y la devoción, la formación del clero, al ritmo que el papado y Cluny marcan a toda la cristiandad.

Pues bien, es en esa vasta articulación de una sociedad donde se sitúan los orígenes de la literatura española. La literatura es un ingrediente más de una nueva manera de vivir, en buena medida trasplantada del otro lado de los Pirineos, y en especial de Francia. La literatura, como telas o esas joyas franciscas de los inventarios o portazgos, es también un lujoso objeto de importación.

Por otra parte, no se olvide que por definición, y en tanto estadio distinto de la mera actividad poética oral, del simple folclore, una literatura no se da sin escritura: como apoyo, factor de confrontación con la oralidad, registro que recrea en la misma medida que transmite… La irrupción de la escritura es un caso particularmente notorio del modo en que la literatura y la nueva sociedad constituyen un mismo fenómeno.

Cuando la escritura tiene, por fin, una presencia social, la literatura puede tenerla también. Hoy se insiste, y con toda la razón, en las dimensiones orales de la literatura de antaño. Menos se atiende a un factor igual e incluso más decisivo: la ‘representatividad’, la cualidad plástica, teatral, gestual, de los antiguos textos. Es bien cierto. Pero por eso mismo es preciso remachar que una literatura, y no solo por etimología, no existe sin escritura. La escritura le da sostén y permanencia, y en un sentido la democratiza, la hace más accesible y reproducible sin necesidad de una formación especial o una memoria extraordinaria. El tránsito de la oralidad a la escritura o del manuscrito a la ejecución es —me atreveré a usar una metáfora ‘teológica’— una transubstanciación.

Todo texto literario romance escrito *imita* la ejecución oral de la obra en concreto o del estilo tradicional propio del género a que aquella pertenece. Pero solo por excepción puede considerarse transcripción o reproducción fiel del hecho literario oral. En general, la ejecución juglaresca de las gestas y otras obras extensas no se ciñe a la letra al texto de que nace: se ayuda de la inventiva y la capacidad de improvisación frente a las reacciones del público, de las fórmulas, del oficio… Pero *tiene un texto*: como prototipo al que quiere aproximarse, como punto de referencia, como hilo conductor. (En particular, la epopeya medieval y, más en concreto, el *Cantar del Cid* no se entienden sin postular esa doble vida o ese curso paralelo de la poesía narrativa). Los estudios sobre la épica oral moderna, de cuya capacidad explicativa en relación con la epopeya románica opino que se ha abusado sobremanera, muestran que el cantor es incapaz de componer normalmente si debe dictar o es consciente de que su actuación está siendo registrada. Pero el fenómeno me parece más complejo.

Los géneros nuevos siempre imitan a los géneros precedentes que cumplían una función análoga: el primer ejemplo que a uno se le ocurre es la senda que lleva de los momos aristocráticos a los autos caballerescos de Gil Vicente o, en general, de las celebraciones cortesanas o las litúrgicas al primitivo teatro castellano (ni las unas ni las otras *crean* el teatro: el teatro las refleja porque cumplían un papel similar). Los primeros tiempos del cine calcaban el ritual y la apariencia de la representación teatral. Quienes hemos visto nacer una televisión hemos comprobado que, mientras no descubre su especificidad, vive a expensas de repetir los hábitos del cine y el teatro.

La *Disputa del alma y el cuerpo* se interrumpe bruscamente a mitad de una frase. Al dorso de un documento, puede ser una copia, un original o borrador (pero no se ven vacilaciones o correcciones) o un ejercicio, una especie de *probatio pennae* intelectual. Como sea, si se trata de una copia, no hay que pensar que la invocación del comienzo refleja directamente una sesión juglaresca en concreto. Tampoco parece fácil que, de ser un original o un esbozo, un texto que se deja abandonado en seguida (cuando hubiera debido de andar por los ochocientos versos) se conciba tan resueltamente, tan de una pieza, como para incluir ya la que por fuerza había de ser la parte más versátil de cualquier obra ejecutada en público: la apelación inicial a la

audiencia. ¿Qué es, pues? Sin duda la aproximación a la representación, la imitación del ámbito oral que por fuerza evocaba la literatura romance.

O pensemos en los espléndidos versos que ponen broche al prólogo de la *Vida de Santa Oria*:

> los días son non grandes, anochezrá privado:
> escrivir en tiniebra es un mester pesado.

No es el tópico retórico de conclusión (pues va en el arranque de la obra) ni una mera efusión realista (aunque difícilmente no tendrá una carga de simbolismo autobiográfico en quien escribe «en [la] vegez», «ya cansado»). Como indica el hecho de cerrar el prefacio para dar entrada a otra sección del poema, parece más posible que se trate de un eco del uso juglaresco de justificar con la puesta de sol la interrupción del cantar hasta el día siguiente. Es famoso el pasaje que así lo dice en el *Huon de Bordeaux*:

> Segnor preudomme, certes, bien le veés,
> pres est de vespre, et je suis moult lassé:
> or vous proi tous, si cier con vous m'avés […]
> vous revenés demain, après disner,
> et s'alons boire, car je l'ai désiré…

Pero, como observó, siempre agudo, Martín de Riquer, ese anuncio está escrito en un códice: ni puede tratarse de un autor que cronometra con absoluta perfección el punto y la hora a que el juglar llegará en la recitación de la gesta, ni cabe imaginar que el texto procede de una ejecución efectiva del *Huon de Bordeaux* que por sorprendente acaso fue fielmente recogida por un estenógrafo. Lo que hay en el caso del cantar es el trasunto escrito de un *estilo*, de un *modo* oral y representado; y en Berceo, el remedo de ese estilo y ese modo, porque a él se asimila inevitablemente toda la literatura en lengua vulgar. Pero esa incongruencia por acomodación al contexto oral, esa variación del escrito por mor de imitar la oralidad, sugiere que el texto oral toleraba también variaciones respecto al prototipo escrito.

II

Las jarchas han dejado de ser los más antiguos poemas líricos que conocemos en la tradición vernácula, destronadas por las piececillas publicadas por Bischoff y que tan impecablemente se insertan en vetas folclóricas aún vivísimas en toda la Romania; pero, aun así, como conjunto siguen formando un corpus insustituible. Ahora bien, si contamos con semejante corpus es ni más ni menos que por la excepcionalidad de su transmisión. Solo circunstancias tan insólitas como la utilización de citas romances en poemas compuestos en lenguas radicalmente distintas y transcritos por remotos copistas orientales justifican el milagro de que nos haya llegado tan rica muestra de la lírica primitiva: un manojo así de cancioncillas mozárabes en un códice de Silos o Ripoll hubiera sido sencillamente imposible.

El prurito positivista del texto que se palpa y se toca con las manos se pretende riguroso presupuesto racional y es más bien incoherencia manifiesta e ingenuo fetichismo. Hay, por ejemplo, multitud de razones para despachar la posibilidad de que el *Cantar del Cid* fuera compuesto en 1207 por un individuo llamado Per Abad (personalmente, yo ni siquiera creo que ningún Per Abad lo copiara en tal año ni aun en el siglo XIII). Pero una de las razones más firmes para dejarla de lado es la probabilidad enormemente pequeña de que el manuscrito de la Biblioteca Nacional, el único conservado, refleje directamente a principios del siglo XIV otro manuscrito a su vez único, pero ahora de principios del Doscientos, y que este sea ni más ni menos que el mismísimo original del autor. (Porque, naturalmente, si se postulan otros códices intermedios, todavía es más difícil elucubrar que todos ellos mantuvieran la *subscriptio,* ateniéndose además a la práctica inusitada para obras poéticas vulgares de mantener el

colofón precedente sin añadir ninguno propio: inusitada, o cuando menos no documentada por Schaffer, Michael ni Montaner). Cuanto sabemos sobre la difusión y las versiones cronísticas del *Cid* obliga a inferir que antes de 1350 corrió un buen número de copias: de suerte que aspirar a una conclusión sobre la fecha del *Cantar* fundándose en una conjetura sobre esa relación singular entre dos manuscritos únicos a un siglo largo de distancia equivale a erigir en criterio metodológico al ciego azar, cuando no al milagro.

Las sumarias observaciones anteriores son quizá especialmente necesarias cuando llega el momento de dedicar algunas reflexiones a los orígenes de la épica. Porque en la lírica hay especies, en particular populares, que hasta el más empedernido positivista estará dispuesto a conceder que viven siempre al margen de la escritura. Pero la épica tiene un estatuto más endiablado. Una piececilla como el *Indovinello Veronese* puede siempre filtrarse en un códice como *probatio pennae* o rasgueo de pluma de un copista. Pero postular siquiera que un extenso poema romance podía componerse o ponerse por escrito a comienzos del siglo XI o XII, antes de la difusión del papel o «pergamino de paño», es una auténtica monstruosidad, tan disparatada como la de quien elucubrara la posibilidad de que una novela de Camilo José Cela se publicara en letras de neón, como las de los anuncios luminosos, o en lápidas de mármol, como las de las funerarias. Por otra parte, cuando ello empezó a ser factible, poner un cantar por escrito suponía en más de un aspecto destruirlo. Las gestas florecieron mientras sus artimañas poéticas bastaban para mantenerlas en circulación entre el público que buscaban. Cuando las crónicas las prosificaron, cuando los sabidillos pudieron adaptarlas al pergamino, y sobre todo al papel, perdieron el sentido que les daba vida y fueron sustituidas por los mismos géneros que las aprovechaban: en un nivel, y cumpliendo los pérfidos designios de Alfonso el Sabio, por unas crónicas llenas de novelería y política encubierta; en otro plano, por los romances de nuevo cuño.

No voy a resumir ahora las principales tesis que en los últimos años han expuesto una opinión suficientemente concreta sobre los orígenes de la epopeya castellana. Diré solo que no comparto ninguna de las teorías más

comunes al respecto, porque no me siento neotradicionalista, individualista ni oralista. En las tres posiciones, y muy en particular en las aplicaciones concretas de don Ramón Menéndez Pidal, más que en sus planteamientos genéricos, creo hallar elementos válidos, y en las tres descubro vicios que las larvan decisivamente, empezando en unos casos por la fidelidad a los métodos y en otros por el sentimiento de patriotismo, si ya malos en la vida, definitivamente nefastos en la historiografía.

Al margen de las ortodoxias de estricta observancia, sin embargo, creo que ha ido abriéndose paso una cierta vulgata ecléctica que ofrece un buen punto de referencia para dialogar sobre el asunto que ahora nos interesa. Así, incluso un estudioso tan cauto (y sin embargo tan británico) como Alan Deyermond da por demostrado que el núcleo argumental de los *Infantes de Lara* tal como aparece ya en la *Estoria de España*

> supone una situación política que terminó hacia finales del siglo X, una situación de hegemonía islámica, de sumisión de los reinos cristianos al califato de Córdoba. El episodio específico reflejado en el poema —una incursión que provocó la prisión de embajadores en Córdoba—, que para Menéndez Pelayo ocurrió en 974, parece, a la luz de [las] investigaciones posteriores [de Pérez de Urbel y Ruiz Asencio], haber pasado [más bien] en 990. Por lo tanto, hay que modificar ligeramente la fecha de composición propuesta por Menéndez Pelayo: hacia 1000 en vez de hacia 990. Lo que importa, sin embargo, es que el ambiente político que supone el poema habría resultado inconcebible después de finales del siglo X (*LPEME* 74).

En gran medida, por no decir sustancialmente, estoy de acuerdo con esas conclusiones, pero también pienso que pueden matizarse en algunos puntos. De hecho, el 974 en que fueron encarcelados en Córdoba los embajadores de Garcí Fernández no anula en absoluto la plausibilidad de que las circunstancias captadas en el cantar sean más bien las del 990: lo más probable es que el dato más antiguo se pusiera en el decorado del más reciente, y el conjunto, a su vez, se englobara en el horizonte de los intereses y prioridades del momento en que se pergeñó el cantar. En cuanto se refiere a la formulación, incluso manteniéndola tan acertadamente sumaria como ahora es, yo insistiría más en los *personajes*. Son los personajes, antes que el *ambiente* y las *situaciones*, quienes nos dan el estrato necesariamente más arcaico de la leyenda: sobre todo, Gonzalo Gustioz, de 963 a 974, y luego en 992; Diego y Gonzalo González, de 963 a 971.

La presencia en el relato, pues, de esos personajes nos impone una datación efectivamente cercana a Gonzalo Gustioz y sus hijos, pues no es ni siquiera concebible que esos nombres y esas siluetas ausentes de las crónicas y solo recuperados hoy penosamente por la investigación documental puedan haber perdurado de otro modo, primero, antes de componerse la gesta, que en la memoria de los contemporáneos, y después, hasta llegar al siglo XIII, fijados con los artificios mnemónicos de la poesía.

Ahora bien, hoy podemos conjeturar mejor cuánto pudo durar ese primer estadio de pervivencia de unos hechos y unas figuras en el recuerdo de las gentes antes de que se compusiera el cantar de los *Infantes de Lara*. Los recientes estudios sobre las gestas medievales se han concentrado casi obsesivamente en el punto de referencia de la pseudoepopeya yugoslava y, con hincapié por desgracia mucho menor, de la poesía oral, pero se han desentendido casi por entero, creo, de otro campo de investigación vecino y cuyo extraordinario florecimiento en los últimos años aporta provechosas claridades al asunto que nos interesa: la tradición y la historia oral. Los copiosos trabajos sobre esos dominios, tanto en la Edad Media como en nuestros días, nos permiten ahora precisar, por ejemplo, «que la memoria de filiación en [una] comunidad aldeana [en la Castilla del siglo XII] […] solo por excepción avanz[aba] más allá de los abuelos» (Reina Pastor), y que, saliendo del círculo de la familia, la memoria colectiva de personajes prominentes rara vez sobrepasa los cincuenta años, para llegar ocasionalmente hasta los setenta.

No es cuestión de entrar aquí en los reveladores y sabrosísimos pormenores con que los expertos en historia oral arropan esas conclusiones. Contentémonos con recoger el dato y aplicarlo a los *Infantes de Lara*: un cantar con personajes y sucesos de hacia el 985 —pongamos— podía haberse compuesto hacia el 1035 o incluso 1050, o, en números más redondos, en cualquier momento anterior a mediados del siglo XI. Por mi parte, según ello, y de acuerdo con las consideraciones que luego haré, me inclino a pensar que los *Infantes de Lara* y los otros cantares de los condes de Castilla se entienden mejor hacia el 1025 o 1030, digamos, que un cuarto de siglo atrás. Solo en ese entorno se ajustan debidamente los grandes bloques de hechos que obliga a manejar la reconstrucción de los orígenes de la epopeya castellana, y los datos internos a la tradición épica, española y

no española, en la época de orígenes y en la posterior, se concilian satisfactoriamente con los pertinentes a la historia general de la sociedad y de la cultura.

La bibliografía sobre la tradición y la historia oral nos enseña también algo que los medievalistas de las más opuestas tendencias rarísima vez parecen haber tomado en cuenta: la fidelidad a unos determinados pormenores históricos arguye una proximidad temporal cuantificable en el período indicado, pero la deformación de los datos, por el contrario, de ningún modo implica lejanía.

A menudo se ha escrito, en efecto, y subrayo que desde las perspectivas más contrarias, que tal o cual elemento del *Cid* o de otra gesta no podía datar de tal o cual fecha, porque contiene noticias cuya inexactitud había de constar a las gentes de la época o conlleva asertos calumniosamente inexactos (por ejemplo, sobre los infantes de Carrión), que los contemporáneos o sus descendientes inmediatos no hubieran dejado pasar.

Es un prejuicio decididamente incorrecto. En primer lugar, nunca ponderaremos suficientemente la capacidad de ignorancia de los hombres de la Edad Media sobre cuanto ocurría a unos pocos quilómetros de las puertas de su casa. A veces nos sorprende la rapidez con que en ciertos ambientes se propagaban determinadas informaciones (*La circulation des nouvelles au Moyen Âge*), pero la regla es que la inmensa mayoría de las noticias no llegara jamás al común de los mortales.

Los ingleses siguen llamando a la Edad Media *Dark Ages*, ‘tiempos oscuros’. En verdad lo fueron. En una sociedad tan mal comunicada como aquella, organizada en comunidades mínimas y autosuficientes, el caudal de información que corría era escasísimo. Cuanto llegaba de más allá del pequeño círculo de producción y consumo en que normalmente se desenvolvían los españoles de la Edad Media, solo por proceder de fuera, de un ámbito nebuloso, traía consigo aires de fábula. Eran noticias de imposible corroboración y, en general, de menguada o nula trascendencia para la vida diaria: a falta de instrumentos más críticos, apenas cabía

interpretarlas a otra luz que la imaginación, ni servían sino de pábulo a la imaginación.

En segundo lugar, no debemos pensar nunca que la coloración fantástica de que un suceso real se arrebola en una gesta o en una obra afín supone que esta se compusiera a una distancia temporal considerable. Para comprobarlo, ni siquiera necesitamos espigar en la colección de *Oral history* o cualquier otra revista especializada. A decir verdad, nos bastaría abrir cualquier periódico de esta mañana, pero, como no quisiera politizar el asunto, me limitaré a recordar que hasta hace bien poco ningún niño español ignoraba el romance «Dónde vas, Alfonso XII», donde se cuenta la muerte de doña María de las Mercedes, «muerta está, que yo la vi, / cuatro duques la llevaban / por las calles de Madrid», y, en muchas versiones, su aparición fantasmal al soberano para despedirse de él u otros lances inequívocamente fabulosos. Pero sabemos perfectamente que el tal romance corría ya en el mismo año de 1878 en que falleció la reina y, por tanto, que exactitud irreprochable e imaginación desbocada pueden y aun suelen ir rigurosamente unidas desde la misma composición de un poema, y tanto más cuando este se aferra notoriamente a determinados modelos del género (como ocurre con «Dónde vas…», calcado sobre el romance del Palmero).

Inútil multiplicar los ejemplos. El más elemental conocimiento del modo de obrar de la tradición oral nos certifica que el cantar de los *Infantes de Lara* pudo nacer tal como es al calor de cualquier suceso o circunstancias en que difícilmente se daría ninguna emboscada traidora ni se cortarían siete cabezas de alto linaje… Las dos versiones fundamentales de la gesta que muchos especialistas coinciden en distinguir probablemente son el producto normal de la evolución y desarrollo de una materia originariamente más simple; pero los ingredientes novelescos tan notorios en la segunda no implican forzosamente menor antigüedad: podían haberse dado igual que están en un cantar del mismísimo año 974.

Esas comprobaciones nos llevan de la mano a una acotación todavía de más alcance, en que me parece oportuno gastar todavía dos minutos. Tradicionalistas, individualistas, oralistas…, sin admitirlo, suelen estar básicamente de acuerdo cuando hablan del carácter histórico o no histórico de las gestas. En su sustancia última, por ejemplo, la toma de Valencia en el

Cantar del Cid es ‘histórica’ —vienen a razonar todos— porque Rodrigo Díaz conquistó efectivamente Valencia; no es ‘histórico’, en cambio, el engaño de que el héroe hizo objeto a Raquel y Vidas, porque tal episodio no ocurrió en la realidad. (Alberto Montaner dice incluso que tampoco lo es el episodio de Alcocer porque quizá el Cid nunca estuvo allí…). Pero la ‘historicidad’ del *Cantar* o de la épica en general no es una cualidad que nosotros seamos libres de conceder o negar a nuestro albedrío, en tanto que de ningún modo puede responder a nuestra idea de lo histórico, sino a la de los poetas y el público.

Por encima de todo, debiera estar bien claro que la historicidad del *Cantar* no debe confundirse con la exactitud objetiva de las informaciones que recoge o proporciona. La ‘historicidad’ no es un hecho objetivo, sino que consiste en el significado que una noticia asume para quien la difunde y quien la recibe. Para ser veraz, no hace falta decir la verdad, sino quererla.

La vara con que se mide la auténtica historicidad del *Cid* podemos tomarla fácilmente en incontables momentos del poema. Por ejemplo, en el manoseadísimo verso 3.723: «señoras son sus fijas de Navarra e de Aragón». Las gentes que oían el *Cantar* en una plaza, en un patio de armas o en el salón de un palacio, como los escribas que ponían tal verso en modesto pergamino, no dudaban en aceptar como bueno el hecho que enunciaba, por más que en la realidad María (que no «Sol») hubiera casado con un conde de Barcelona y Cristina (que no «Elvira») con un infante navarro que jamás empuñó el cetro, el bastardo Ramiro, padre de García Ramírez. (Se comprenderá sin más, espero, qué poco sentido tienen las hipótesis que pretenden convertir a los oyentes en censores o descifradores del contenido real del poema: ¡cómo iban a desmentir nada sobre los infantes de Carrión o sus descendientes de la familia Castro, cuando ni siquiera sabían quiénes eran «los reyes de España»!).

Para el público y los copistas, pues, la afirmación sobre las bodas de Elvira y Sol había de ser histórica, porque no les suscitaba ninguna disconformidad ni contrastaba en ningún modo con las otras fuentes de que por excepción pudieran disponer. Pero ¿era histórica también para el juglar que la imaginó? Sin duda que sí. No es concebible que estuviera deformando deliberadamente los mismos datos que nosotros conocemos y que a él le constaran como reales. No se gana gran cosa en convertir en «reinas» de Navarra y Aragón a la madre de un rey y a una condesa de

Barcelona con multitud de «parientes» regios. No, el juglar no miente, no falsea hechos que conoce: da la adecuada vestidura poética a lo que sabe solo vaguísimamente; interpreta los datos que posee, expresándolos en el lenguaje que le es propio. Tiene entendido que la cumbre de la buena fortuna de Rodrigo fue ver a sus hijas desposadas con novios de sangre regia, o tal vez alcanza simplemente que entre quienes la llevan en sus propios días hay descendientes del Cid. Pero esa imprecisa noticia, que así reducida a una quintaesencia a nosotros no nos duele dar por auténtica, ¿cómo podría plasmarse en una epopeya sino con una estampa y en unos términos semejantes a los del *Cantar,* cuando presenta teatralmente a dos caballeros de los supuestos infantes de Navarra y Aragón, es decir, con un ropaje anecdótico que a nosotros pasa ya a antojársenos engañoso. No, repito, el juglar no miente. «Señoras son sus fijas de Navarra e de Aragón…» es una de las maneras en que una gesta puede decir lo que ha corrido como ambición de infanzones y chisme de comadres: «¡Qué buenas bodas hicieron las chicas de Ruy Díaz! Ni siquiera con ricos hombres: con infantes, que sé yo, con príncipes… Hoy en España hay reyes que son parientes suyos».

Pero retomemos nuestro hilo. Decía que a la luz de las nuevas averiguaciones sobre la historia y la tradición oral no hay el menor inconveniente en asignar a 1025 o hasta 1050, y no al año 1000, la composición del primer cantar de los *Infantes de Lara*, por más que en él aparezcan datos exactos sobre personajes y sucesos del 974 o el 990. A 1025 o hasta 1050, digo, pero solo por milagro a una fecha posterior. Ahora bien, ese ligero retraso respecto a la fecha más comúnmente aceptada tiene la virtud de situarnos en una zona que nos es especialmente familiar.

En efecto, las más antiguas gestas castellanas cuya existencia puede defenderse con buenos argumentos (que yo no repetiré, porque me basta remitir a la cómoda síntesis de Alan Deyermond) nos llevan justamente a ese mismo arco de tiempo: el asunto del *Fernán González* y los personajes de *La condesa traidora,* como los *Infantes de Lara,* nos sitúan, respectivamente, después de la muerte del factor de la independencia de Castilla y en los días de su sucesor Garcí Fernández, del 970 al 995; el

Romanz del Infant García cuenta el asesinato del desdichado protagonista en el 1029.

Incluso es posible esbozar un cierto orden relativo de tales cantares, en tanto que todos los indicios apuntan que los *Infantes* preceden a los demás, pues su huella verosímilmente se deja apreciar en la *Condesa* y en el *Romanz*. No sabría decidirme respecto a la versión originaria del *Fernan González*, si poniéndola más cercana a la composición de los *Infantes* o, como tiendo a pensar, acaso a los hechos evocados en el *Romanz*, a modo de preámbulo teórico y de hecho continuación de los demás poemas, en el mismo sentido que las *Mocedades* son a la vez continuación y preámbulo del *Cantar del Cid.*

En cualquier caso, nunca ha sido un misterio que esas cuatro obras, es decir, el ciclo de los condes de Castilla tal como podemos vislumbrarlo, acotan la edad heroica por excelencia de la más rancia epopeya castellana. Una «edad heroica», quiero decir, con el alcance en que la expresión es habitual entre los estudiosos de la epopeya, por lo que se refiere a los temas tratados, pero en buena medida también, sospecho, a los años en que esos temas se alzaron al rango de poesía.

No sería verosímil suponer que entre los hechos y personajes cantados y la composición de los correspondientes cantares mediara siempre el mismo espacio de tiempo, y menos que este fueran siempre los cincuenta, sesenta, setenta años que los estudiosos reconocen como máximo para la pervivencia de tales memorias. Lo más probable es que unos fueron casi inmediatos a los hechos y otros maduraran más lentamente en esa inextricable amalgama de verdad y fantasía que es el nacimiento de una gesta. No me es posible ahora detenerme en más detalles, pero sospecho que quienes compartan por lo menos una parte de mis premisas no juzgarán demasiado imprudente opinar que el ciclo de los condes de Castilla debió elaborarse principalmente en la primera mitad del siglo XI, y aun diría que más plausiblemente en su segundo cuarto.

Pero situarlo en ese período conlleva a su vez insertarlo en unas coordenadas literarias y sociales que se me antojan extremadamente locuaces. Me referiré primero a las literarias, y luego, todavía más telegráficamente, sintetizaré mis conclusiones sobre las sociales.

En los alrededores del año 1000, la Francia actual, y pronto toda Europa, de Sicilia a Barcelona, aparece sembrada de parejas de hermanos que llevan los nombres de Roldán y Oliveros, este significativamente desconocido por completo antes de esas fechas. Es el más seguro entre la multitud de indicios el de que la actividad poética oral que la muerte de Roldán hubo de producir desde los mismos días de la batalla de Roncesvalles (778) conoció una importante renovación por obra de un cantar de gesta que creó o cuando menos propagó e implantó un nuevo tipo de epopeya.

Pues bien: entiendo que sería de ciegos desatender la correlación entre ambos hechos o cadenas de hechos. Por un lado, y sin atender para nada a la historia de la épica castellana, se ha alcanzado el suficiente consenso sobre la aparición y difusión de un nuevo estilo de gestas, y gracias a una primitiva *Chanson de Roland,* en la segunda mitad del siglo X. Por otro, y también, desde luego, prescindiendo de cualquier consideración sobre la epopeya francesa, se puede establecer con buenos fundamentos que las más antiguas gestas castellanas, las articuladas en el ciclo de los condes de Castilla, se elaboraron básicamente en la primera mitad del siglo XI. *Post hoc*, *ergo propter hoc*…

Es cierto que las dos series de hechos que acabo de enunciar no son universalmente aceptadas. Tampoco yo tengo ahora sosiego para reiterar ni aumentar los criterios que las convalidan. Pero sí apuntaré que, incluso si no dispusiéramos de otros elementos de juicio, la mera observación de que la primera edad heroica de la épica castellana sigue inmediatamente a la eclosión del nuevo estilo de la *chanson de geste* supondría una confirmación no despreciable (y creo que nunca tomada en cuenta) de uno de los datos esenciales para la reconstrucción histórica que propongo. Porque, en concreto, el florecimiento de la épica en Castilla en la primera mitad del siglo XI, y no antes, es de suyo un buen argumento para reafirmar la hipótesis más coherente y económica sobre la gestación y el papel del *Roland* en la segunda mitad del siglo anterior.

Claro está, no obstante, que la comprobación de esa sugestiva sucesión cronológica es solo uno en un concordante abanico de vestigios, peculiares unos a las gestas de los condes y compartidos otros con el resto de las

epopeyas castellanas. Aquí, de nuevo debo realzarlo, limitaré mi argumentación a poco más que un par de puntos, y reducidos a los huesos.

No me parece dudoso, en particular, que ya el cantar de los *Infantes de Lara* muestra con bastante diafanidad la influencia de la *Chanson de Roland*, así como otros ingredientes de origen francés. No es, desde luego, una afirmación nueva. En repetidas ocasiones, ciertos episodios en la historia de los infantes, desde la celada en el campo de Almenar hasta la liberación y la venganza de Mudarra, han sido comparados con otros de las gestas francesas, desde el *Roland* hasta el *Renaud de Montauban* y *Galien le Restoré,* y en una variada gama de posibilidades que afectan al mismo sentido de la influencia, de Francia a España o de España a Francia. Estoy convencido de que varias de las relaciones señaladas corresponden efectivamente a una dependencia de la materia de Lara respecto a los poemas franceses. Pero, naturalmente, las prosificaciones castellanas que constituyen nuestro único testimonio sólido son de fecha tan tardía y atestiguan una actividad refundidora tan notoria que es casi imposible determinar a qué nivel de las gestas perdidas se produciría esa influencia.

Hay, sin embargo, un estrato absolutamente básico que debió de permanecer a lo largo de los diversos estadios del cantar. En varios de sus aspectos esenciales puede formularse así: molesto por la ofensa que uno de los infantes le ha infligido, Ruy Velázquez se pone de acuerdo con Almanzor y sus adelantados y conduce a sus sobrinos maternos a la traidora asechanza en la que los siete encuentran la muerte a manos de los moros. Pienso que todos coincidiremos en que sin un susstrato con tales rasgos ni siquiera sería lícito hablar de una leyenda de los infantes de Lara. La venganza de Mudarra e incluso la prisión de Gonzalo Gustios podrían estar o no estar en la capa originaria de la tradición, pero ese esquema narrativo constituye su sustancia misma.

Ya Alexander Krappe y Angelo Monteverdi apuntaron tiempo ha que esas líneas de fuerza coinciden con las que a su vez conforman la *Chanson de Roland*. Presentado con idéntico laconismo, el meollo de la *Chanson* refiere cómo Ganelón, herido por lo que considera un desaire de Roldán, el hijo de su mujer, se pone de acuerdo con Marsín y sus consejeros y conduce a su hijastro a la traidora asechanza en que él y sus compañeros encuentran la muerte a manos de los moros.

Un planteamiento de esa índole implica un número de concordancias harto mayor y de más peso que la estructura abstracta de ‘disputa familiar > ofensa > traición vs. heroísmo (> castigo vs. recompensa)’ que subyace a muchas gestas románicas (aduzco solo los ‘narremas’ de Eugene Dorfman, 1969). Krappe y Monteverdi alegan no pocos otros paralelos, incluso verbales, que nos mantienen perfectamente ceñidos a ese núcleo capital cuya sinopsis he dado. En general los creo válidos, es decir, pertinentes a la más antigua versión del cantar castellano. Me basta, como sea, con la enorme probabilidad de que el *Roland* prestara a los *Infantes de Lara* ese patrón fundamental de acuerdo con el cual el traidor es el marido de la madre o de la tía materna de la víctima, la felonía «consiste en un acuerdo entre un barón cristiano y un rey sarraceno, implica una embajada ante este y se efectúa mediante una emboscada, donde una inmensa multitud de infieles masacra a un pequeño y heroico ejército de cristianos» (Alberto Montaner), encabezados por un grupo cerrado de guerreros —los *doce* pares, los *siete* infantes—, y entre los cuales, por cierto, no falta uno que, como Oliveros o Nuño Salido, «no cesa de hacer llamadas a la prudencia, sin que nadie le escuche, es el primero en dar la voz de alarma y denunciar al traidor, prevé exactamente el desenlace de la batalla y, aun así, combate y muere heroicamente junto a sus temerarios compañeros» (íd.).

A esa coincidencia medular, con todo, añadiré una orientadora minucia lingüística. Ni siquiera el Tudense ni el Toledano, y no digamos ya la *Crónica* de 1344, podían entender que se tratara de infantes a quienes, como los de Carrión, ni eran hijos de rey ni niños de pocos años, porque en castellano normal la palabra nunca ha tenido más que esos dos sentidos. Pero en las *chansons de geste* la voz *enfant* designa habitualmente al doncel noble o joven caballero, como cualquiera de los quince mil que en el *Roland* «Carles cleimet enfanz» (3197). Creo indudable que es tal uso francés el que calcan los nombres de los hijos de Gonzalo Gustios y perpetúan con exclusividad los infantes de Carrión del poema cidiano (Diego y Fernando González, llamados —nótese bien— como el primero y el cuarto de los de Salas) o el «infante vengador» del romancero. Probablemente, pues, la misma forma de nombrar a los protagonistas, desde el mismo momento de concebir el cantar castellano, refleja los hábitos de la épica transpirenaica.

Así, perfectamente de acuerdo con el *post hoc, ergo propter hoc* que hace un momento razonaba, la gesta con más apariencias y posibilidades de ostentar el decanato de la epopeya española se nos muestra resueltamente a zaga de las maneras poéticas que el primer *Roland*, el de las postrimerías del siglo X, había puesto de moda unos decenios antes. La constatación solo cogerá de sorpresa a quien no haya caído en la cuenta de que prácticamente *todas* las gestas peninsulares, aun cuando más castizas de temas, tonos y decorados, aparecen pertinazmente en la órbita de Francia, y en especial en el ámbito del *Roland.*

De hecho, seguir el itinerario de la épica en España es en una proporción importante seguir el rastro del *Roland.* No debo hacerlo aquí, claro es, pero permítaseme recordar cuando menos que inmediatamente después del ciclo de los condes de Castilla, e inmediatamente antes de que el *Roland* de Oxford (1087-1095) imprimiera a todo el panorama nuevas direcciones que quizá fructificaron ya a propósito de la muerte de Sancho II (1072), el primer testimonio seguro sobre los cantares españoles nos lo proporciona entre 1054 y 1076 la *Nota emilianense*, que supone una larga familiaridad, no simplemente con la materia épica francesa, sino en concreto con las *chansons de geste* en versión poética hispanorromance; pero, por más que en ella reconozcamos también a los protagonistas del ciclo de Guillermo, el núcleo de la *Nota emilianense* es obviamente rolandiano.

O, después del *Roland* de Oxford, permítaseme mencionar siquiera que, si en el *Poema de Almería* están los primeros ecos de un *Cantar del Cid* que sería incongruente relacionar con un género o estirpe ajenos a la tradición del conservado, esos ecos se arropan en una reminiscencia explícita del *Roldane* peninsular, y siempre, desde la presentación del Alfonso VII que conquista Almería como émulo de Carlomagno hasta la confrontación entre Rodrigo y Alvar Fáñez con Roldán y Oliveros, aureola épica es ahí aureola carolingia; para confirmarlo con una menudencia inédita, obsérvese solo que el mismo elogio de Rodrigo se hace al arrimo del de Roldán en la *Chanson*, 545: «N'at tel vassal suz la cape del ciel», «Nullaque sub celo melior fuit hasta sereno». La exaltación del héroe épico más arquetípicamente español solo se concibe por el parangón con Roldán.

Pero otro tanto muestra la canción de Zorraquín, apenas unos lustros posterior: «Cantan de Roldán…». Es decir, un guerrero abulense, de la frontera perpetuamente en armas, solo alcanza dimensión épica en la medida en que puede equipararse precisamente a Roldán. Y estamos, no se descuide, en los años del capitel de Estella, con Roldán y Ferragut: ¿cuántas figuras modeladas según ese mismo patrón —como en la Catedral Vieja de Salamanca— no representarán también a los caballeros francos y, como en el *Poema de Almería* o en la Ávila de esos años, los superpondrán a otros españoles, de la realidad o la poesía?

En pocas palabras: unos orígenes de la epopeya castellana en la primera mitad del siglo XI y en especial al arrimo del *Roland* no solo no disuenan, sino condicen profundamente con toda la trayectoria del género al sur de los Pirineos, mientras, con perspectiva complementaria, la densidad de la impregnación francesa en la etapa posterior de esa trayectoria corrobora la realidad de esa misma inspiración en el punto de partida.

Solo a modo de paréntesis brevísimo añadiré otra corroboración de mi hipótesis sobre los orígenes tomada de tal etapa posterior, en la etapa postoxoniense del género. Está fuera de duda que el *Cid* está repleto de maneras lingüísticas y de procedimientos expresivos propios de la épica francesa, desde el «furtemientre llorando» del primer verso conservado hasta el duelo judicial que remata el poema, o, aun más en lo hondo, por el metro y la disposición en tiradas de asonantes. Ninguna de esas muestras de evidente familiaridad con las *gestes* nos lleva sin embargo a un texto francés seguido con particular proximidad e imitado en largas secuencias o con notoria reiteración (en parte, David Hook lo ha apuntado certeramente), como sería de esperar en quien estuviera adaptando a su lengua un género y unos procedimientos *nuevos* y como de hecho comprobamos en los múltiples textos de la época de orígenes atenidos a modelos franceses, desde la *Disputa.…*, que ahora sabemos compuesta en las mismas fechas del *Cantar* (1145-1172), o el *Auto de los Reyes Magos.* Ninguno de esos contactos consiste en el uso relevante de una fuente, sino en el manejo trivial de materiales consabidos; no se trata de préstamos de texto a texto, sino de género a género, de tradición a tradición. Lo que nos enseñan los paralelos entre las *chansons de geste* y el *Cantar del Cid* es que, siendo tan diáfanos como son y no pudiendo explicarse por el recurso a las imitaciones

puntuales, deben remitirse en bloque a la tradición previa de una comunidad de lenguaje y procedimientos constructivos. Esa evidencia fuerza a postular que la relación viene de antiguo, de suerte que tanto la formación del lenguaje épico castellano como una mayor permeabilidad a los usos franceses datan de tiempo atrás y para los días del *Cid* el repertorio de fórmulas y motivos estaba ya bien asentado como propio. Un estudioso tan documentado como J. Duggan ha oteado esa respuesta, postulando que «el contacto [determinante] entre uno y otro *corpus* épicos se produjo mucho antes de finales del siglo XII», pero la fijación de semejante fecha y otros condicionamientos de su tesis sobre la génesis del *Cantar del Cid* y de su ortodoxia oralista le han impedido asumirla como convendría. Creo que mi propuesta sobre los orígenes de la épica castellana le brinda la solución a la que por otros motivos se orienta con buen tino.

Volvamos unos pasos atrás. La posibilidad de asignar el primitivo cantar de los *Infantes de Lara* al 1025 o al 1035, como nos autorizan a hacer los datos que ahora poseemos sobre la historia y la tradición oral, es solo eso, una posibilidad, y, desde luego, de ningún modo invalida en principio la eventualidad de seguir datándolo hacia el año 1000, según postula una concepción un poco mecánica y en cualquier caso ya no inapelable de las relaciones entre realidad y poesía. Pero situarlo en esas fechas más recientes tiene múltiples ventajas. Por un lado, como he apuntado, nos deja verlo mejor como un producto bien aposentado, no llamativamente temprano, de la influencia del *Roland* de la segunda mitad del siglo X. Por otro, al aproximarlo en el tiempo a los otros cantares de los condes de Castilla (del *Romanz*, cuando menos, sabemos que narra sucesos del 1029), se nos revela la firme articulación del conjunto del ciclo. Y esa perspectiva unitaria de los *Infantes de Lara*, la *Condesa traidora* y el *Romanz del Infant García*, junto con algunas deducciones que cabe hacer sobre el *Fernán González* primitivo, nos descubre, en fin, las coordenadas de historia social y política que otorgan plenitud de sentido a las gestas españolas de los orígenes (y que a su vez se dejan iluminar por los cantares en cuestión).

Ya he advertido que de estos últimos puntos no puedo dar aquí más que una síntesis telegráfica, pero, por sucinta que efectivamente sea esta,

siempre habrá de empezar resaltando que esa primera mitad del siglo XI que asiste al nacimiento de la epopeya castellana es también, y en términos decisivos, el período que alumbra en la Península una sociedad profundamente nueva.

Sabemos bien cuáles son los principales factores que determinan esa mutación sustancial. La desintegración del califato de Córdoba en coincidencia con la expansión de la demografía europea permite a los cristianos pasar a la ofensiva y convierte a España en tierra de inmigración, atrayendo una copiosa población extranjera, hechos uno y otro que crean o refuerzan los lazos que trenzan el tejido social merced al aumento de las mercancías y del numerario en circulación así como al despegue y desarrollo de los núcleos urbanos, tanto en la frontera como en el interior y, naturalmente, muy en especial a lo largo de la *via francigena* del camino de Santiago.

De esas grandes novedades globales, una es de singular significación en nuestro contexto: la presencia de numerosos pobladores extranjeros, cuya designación como *francos*, en rigor abusiva, dice sin embargo bien a las claras cuál era su procedencia más frecuente, y que, artesanos, mercaderes o soldados, colonos de la tierra o colonizadores del espíritu, renovaron de arriba abajo multitud de aspectos de la vida peninsular, de la lengua a la religión, de la agricultura a las costumbres, del ocio a los negocios.

La comunicación entre las dos vertientes de los Pirineos nunca había estado cortada ni remotamente, y en los alrededores del año 1000, pongamos, un pueblo como el gascón, nominalmente sujeto a la monarquía capetina, se sentía no obstante más próximo a España que a Francia y hacia ella orientaba su política (De Gourneaux), mientras en el Bearne y Aquitania ocurría tres cuartos de lo mismo. En todo caso, la venida de los pobladores «francos» se vuelve clara y continuada precisamente al abrirse el milenio y se incrementa escalonadamente a lo largo de todo el siglo XI. A la altura de los decenios del 1020 y el 1030 esa presencia permanente y el continuo y creciente aluvión de peregrinos habían ya dado a Castilla y a Navarra una coloración ultrapirenaica tan conspicua que sería insensato pensar que no incluía también las modas y los gustos poéticos de los recién llegados.

En *Le Moniage Guillaume*, cuando el protagonista va de camino manda a su criado que cante para entretenerlo y el criado le ofrece hacerle oír la gesta de *La Prise d'Orange.* Las largas jornadas de viajes y peregrinaciones se amenizaban en efecto con los cantos de juglares como los que tenemos bien documentados, para épocas posteriores, en el cortejo de más de unos señores franceses en ruta a Santiago. Pero, además, la implantación foránea en la Península ofrecía a los ministriles, giróvagos por excelencia, la posibilidad de conseguir buenas ganancias ampliando sus itinerarios habituales y llevando su arte a lugares más faltos de competencia y donde su actuación sería especialmente apreciada. Difícilmente puede ser un albur que el primer juglar que documenta don Ramón aparezca justamente en 1047, en Albelda, en tierras de Nájera, y que se trate además de un tal «Cardelle» (*Cardelle joculero*), nombre que a juzgar por la terminación tiene toda la apariencia de franco (1020).

No era necesario, desde luego, que los inmigrados esperaran los «bolos» de los cantores de su lengua, porque a menudo habían venido a instalarse con ellos, como nos asegura su resonante intervención en las revueltas de Sahagún, el abadengo cluniacense donde la colonia forastera era tan prominente desde 1070 que junto al merino castellano existía asimismo un merino francés. Pero sin duda los juglares de paso tuvieron un papel de relieve en uno de los fenómenos de la época que con toda probabilidad debió de contribuir a la propagación de la épica francesa en España.

La batalla de Hastings, en 1066, en que Guillermo de Normandía se hizo dueño de Inglaterra, es inolvidable en los anales de la filología románica porque no menos de tres fuentes inobjetables refieren que antes de empezar el combate el juglar Taillefer animó a los invasores entonando la «cantilena Rolandi», «de Karlemaigne et de Rollant / e d'Olivier et des vassals / qui morurent en Rencesvals». No tenemos un testimonio análogo para la España de veinte o treinta años antes, pero sí la certeza de que no faltaron las oportunidades de que aquí se dieran casos similares. Porque esa primera mitad del siglo XI que venimos ojeando marca justamente el momento en que, «cruzadas» o no, empiezan las expediciones militares francas para intervenir en la lucha con los sarracenos.

Si los gascones participaron ya en la campaña que en los primerísimos años del siglo consiguió la derrota de Almanzor, la entrevista del 1010 en

Saint-Jean d'Angély entre Sancho el Mayor, Roberto el Piadoso, Guillermo de Aquitania «el Fierebrace» y Sancho Guillermo de Gascuña es todo un símbolo del nuevo estado de cosas. Boissonade reseñó las intervenciones francas en España desde esos años hasta la célebre campaña de Barbastro de 1063 (1064), de nuevo con un Guillermo de Aquitania (VIII) al frente, y a sus páginas y a las de Marcelin Defourneaux me remito. Pero no me abstendré de preguntarme si los duques transpirenaicos (por más que los aquitanos no puedan revolverse con los normandos) se enardecerían oyendo la *Chanson de Roland* preoxoniense u otros cantares de gesta solo en la Inglaterra del 1066, y no en la España de hacia el 1025 o del 1064, y si para cruzar los Pirineos iban a dejarse en casa a Taillefer y sus colegas. No solo la respuesta ha de ser obviamente negativa, sino que se impone tomar buena nota de que pocos elementos de la coyuntura que nos ocupa debieron de contribuir más eficazmente que las expediciones francas, con su ardor bélico y su convivencia de caballeros de lenguas distintas pero entonces aún muy próximas, a aclimatar en la pujante Castilla de la época la poesía guerrera y señorial por excelencia.

Sabemos más de lo que a primera vista parecería sobre la recepción y la interpretación de que fueron objeto el proto-*Roland* y, sin duda, los otros cantares que a corto plazo hubieron de acompañarlo. Los castellanos —y el dato es tan obvio cuanto significativo— no usaron la nueva forma poética como un mero vehículo para contenidos diversos, según pronto sí hicieron, en cambio, y por ejemplo, con los pareados eneasílabos. No la aprovecharon para dejar libremente, novelescamente desbocada la imaginación. El ciclo de los condes nos garantiza que en el *Roland* y su parentela apreciaron con nitidez la peculiar alianza de poesía e historia que en efecto es distintiva de la epopeya, y la imitaron con creatividad, pero precisamente en los mismos términos.

Apuntaba antes qué debe entenderse por ‘historicidad’ cuando se habla de las gestas. La supuesta donación del abad Fulrat de Saint-Denis, atribuida al 778, pero en realidad fabricada más de un siglo después, al introducir entre las firmas tomadas de su modelo el *Signum Rotlani comitis* nos asegura que el falsario contemplaba la materia rolandiana como histórica. Otro tanto nos vocea de la cidiana el apócrifo diploma de Lecenio que aduce entre los confirmantes a una docena de personajes del *Cantar* y aun de la *Leyenda de Cardeña.* En el mismo sentido, las versiones en prosa

que las crónicas ofrecen de los poemas de los condes nos indican no solo el valor historiográfico que Alfonso X les reconocía, sino, además, que normalmente el rey Sabio, con sus inmensos recursos, no contaba con otras fuentes más fiables.

Pero de suyo eso quiere decir a la vez que tampoco los autores de nuestros cantares disponían de otros veneros de información que la memoria y la esfumadiza tradición oral todavía sin fijar poéticamente o solo enhebrada en alguna coplilla por el estilo de la abulense de Zorraquín Sancho. Es lo que podíamos esperar. Las antiguas gestas francesas, desde el mismo *Roland*, con frecuencia alardean de estar fundadas en pretendidos documentos o latinorios variopintos. Tales afirmaciones son siempre y uniformemente falsas. Con pocas excepciones, no supone ningún problema verificar la realidad de los modelos latinos en que se dicen basados los poemas de otros géneros. Los que alegan las gestas nadie ha podido encontrarlos jamás. Si hubiera usado la *Historia Roderici* o cualquier otro texto, ¡con cuánto orgullo no nos lo habría repetido el juglar del *Cid*, él, que tan memorable juzgaba que «el Poyo» de su héroe llegara a ser consignado «por carta» (*traditio per cartam*)!

Debemos dar por bueno que los bardos de los condes de Castilla se movían en el mismo ámbito de la creación y difusión confiadas a la memoria, y con razones de peso tanto mayor cuanto inmensamente menor era en el siglo XI la implantación de la escritura y más raros, caros e impracticables los materiales escriptorios. Había de ser esa, por tanto, una tarea de profesionales, de juglares movidos por sus dotes poéticas, y en muchos casos, a no dudarlo, espoleados por los magnates cuya soldada acostumbraban a cobrar.

Todavía alguna vez el fantasma de la inspiración clerical vuelve a pasearse entre las ruinas del castillo de Bédier, otrora esplendoroso. Ya no asusta a nadie, sin embargo. La clerecía se benefició a menudo del quehacer juglaresco, pero su zona de actuación habitualmente era otra y en general ha sobrevivido a los estragos del tiempo: está en las crónicas, en los documentos —tantas veces falsos—, en los obituarios y epitafios que sus miembros se preocuparon de preservar celosamente. Nadie podrá creer

seriamente que la leyenda o el cantar de los *Infantes de Lara* nació de siete tumbas como las que aún reivindica tal o cual monasterio: fue, cristalinamente, la poesía la que inspiró la patraña monástica de las siete tumbas. No falta quien como Colin Smith defiende que el *Cantar del Cid* se escribió en Cardeña, aunque para apoyarlo tenga que arguir que el verso 17 reza «burgeses e burgesas por las *finiestras* son» y nos consta (cito a la letra) «que en Cardeña había precisamente una *fenestra* latina o *fenistriella* romance». Como sea, en Cardeña presumían de custodiar, entre tantos, el sepulcro del Martín Antolínez: pero si alguien aspira a sostener que fue esa presunción la que llevó al bueno de Antolínez al *Cantar del Cid,* tendrá que comenzar demostrando que no se trata de un personaje tan enteramente ficticio como todo señala y que pudo tener la sepultura de cal y canto antes que la cuna de una existencia poética.

Manifiestamente no van por ahí los tiros. Los cantares de los condes no traslucen miras específicamente clericales, sino que elaboran en la tradición juglaresca preocupaciones e intereses de alcance harto mayor. El prurito de subrayarles una 'historicidad' entendida algo estrechamente, con la obsesión por remontarse a los sucesos reales que les sirven de arranque —sucesos que ahí están, en efecto, y que en efecto no son simples pretextos para abordar otros asuntos, sino auténticos motores de la creación poética—, ha postergado un poco la evidencia de que en última instancia ni la 'historia' que hay en las gestas ni ninguna otra hablan nunca sino, orteguianamente, de los temas de nuestro tiempo.

Pero cuando nuestros poemas se contemplan con los ojos abiertos no solo a los postreros decenios del siglo x en que mayoritariamente se sitúa su acción, sino a la primera mitad del siguiente, donde yo tiendo a devolverlos, y muy en particular a las circunstancias en torno a las cuales surgió con seguridad el *Romanz del Infant García*, lo que se nos ofrece es un fascinante panorama de algunos de los problemas e inquietudes centrales en la Castilla del momento.

III

Tras la unción de Alfonso Raimúndez, el 17 de septiembre de 1111, en la catedral de Santiago de Compostela, los nobles convidados marcharon al palacio episcopal, donde se les sirvió un suntuoso banquete y después, de sobremesa, mataron el resto del día distrayéndose con tonadas y cantigas. No se arguya que deleitarse «canticorum canticis» huele a cosa de iglesia: por el contrario, la mención del Cantar de los Cantares connotaba más bien entonces matices de poesía de amor. Cantaran lo que cantasen, en cualquier caso, sería en lengua vulgar. Todas las sociedades en un estadio de desarrollo similar al de la Galicia de hacia el año 1100, todas sin excepción, tienen canciones más propias de unas clases, unos estamentos, unos círculos, que de otros; y en todas esas sociedades todas esas clases comparten alguna o algunas modalidades de lírica popular, común a todos los grupos (tampoco ha cambiado la cosa hoy).

No sería impropio apellidar «hispano-gallega» (como «hispano-latina») a la lírica normalmente llamada «gallego-portuguesa». Por supuesto, y mal que nos pese a algunos, españoles lo somos todos, como Camões sabía y decía, y esa denominación realzaría el carácter originario del componente gallego en la poesía que nutre los *cancioneiros*. En todo caso, al usar esa etiqueta, no me propongo generalizarla y darle un carácter absoluto. Llámesela en buena hora como se quiera. El hecho en que me fijo y cuya prehistoria quiero bucear es otro. El propósito que me anima es explicar una conocida afirmación de Santillana: «non ha mucho tiempo cualesquier decidores e trovadores destas partes, agora fuesen castellanos, andaluces o de la Extremadura, todas sus obras componían en lengua gallega o portuguesa».

Conocemos de sobra los nombres que confirman la veracidad del marqués: grandes nombres, como Pero García Burgalés o Alfonso el Sabio, y nombres más menudos, como Pedro Amigo de Sevilla o Gómez García. Conocemos el área geográfica más allá de Galicia en que esos trovadores cantan sin divergencias dialectales estimables, desde León y Toledo hasta Vizcaya, Aragón o aun la Italia de Bonifacio Calvo. Conocemos, en fin, las lindes cronológicas del fenómeno en los poemas conocidos o conservados: desde los aledaños del 1200 hasta la edad del propio Santillana.

Porque, en efecto, con el punto de vista que ahora adopto, no podemos ni debemos quedarnos en los días de don Pedro de Barcelos, dentro de los límites de la escuela gallego-portuguesa ‘clásica’, sino que hemos de tomar en cuenta también a los rimadores que entre 1350 y 1425, a grandes rasgos, perseveran en el empleo de ese híbrido gallego-castellano tan bien estudiado por Rafael Lapesa: en su mayoría, nacidos en Castilla o en Andalucía, y en solo un caso seguro, Macías, en Galicia.

Por otra parte, recordemos que no es solo cuestión de lengua: como ocurre con la Arcadia de la pastoral, las cantigas de amigo hispano-gallegas se enmarcan con sorprendente insistencia en el escenario natural y social de Galicia «incluso en poetas tardíos y no gallegos —cito a Tavani—, como si la evocación de Galicia hubiera sido inmediatamente asumida como connotadora imprescindible del género, y aunque sustituible por enfoques paisajísticos de localización no específicamente gallega (antes bien a veces relacionados incluso con lugares explícitamente no gallegos), a la postre imaginados siempre según las coordenadas del paisaje y de las relaciones socioculturales de Galicia».

A la vista de ese panorama familiar, la pregunta que se nos plantea es, claro está, por qué la lírica escrita en gallego y con el horizonte de Galicia alcanzó a tener un carácter tan ampliamente panhispánico: por qué fue cultivada durante tan largo período por trovadores de tan distintas procedencias y, todavía más significativamente, por qué fue entendida y acogida como propia en toda la Península.

Dos respuestas, principalmente, se han dado en los últimos tiempos a esa interrogante, una por Giuseppe Tavani y la otra por António Resende de Oliveira. La primera, por más apegada a la doctrina tradicional, bien podría tildarse de ‘tesis ortodoxa o conservadora’, frente a la heterodoxia y novedad de la segunda.

La respuesta de Tavani postula una «hegemonía cultural de dimensiones peninsulares» ejercida por parte de un centro urbano tan docto como cosmopolita, en el cual —cito y abrevio— «algunos letrados —evidentemente clérigos en su mayoría, por más que no quepa excluir la participación de algunos legos, probablemente de familias nobles y educados en la escuela arzobispal— debieron de haber elaborado un material temático preexistente […], confiriéndole características expresivas originales en el plano lingüístico, […] sociocultural y […] melódico». Estamos en Compostela.

Descreo. Nunca se han encontrado vínculos de alguna cuantía entre la cultura clerical de Santiago y la lírica trovadoresca (puedo decirlo con cierta autoridad, porque propuse alguno en 1966 y en 1970), y, por el contrario, nada indica que los eclesiásticos compostelanos, cuyo mundo intelectual conocemos con bastante precisión, tuvieran el menor interés por la poesía profana. Es bien sabido además que Santiago es poco menos que una ausencia en el corpus poético galaico-portugués: como escribió Eugenio Asensio y repite Oliveira, a propósito de Compostela «los textos históricos prometen mucho, pero los textos poéticos de los *Cancioneiros* no cumplen la promesa».

En todo caso, aun si resultara acertada, la respuesta de Tavani atañe más al asunto de los orígenes de la lírica galaico-portuguesa que al problema de la implantación peninsular de una lírica hispano-gallega. Porque incluso en el supuesto de que Santiago hubiera tenido el papel que se le atribuye en la gestación de nuestra poesía, es un hecho que ni ejerció ninguna hegemonía cultural de peso en el contexto peninsular (los frutos de su cosmopolitismo se aplicaron cuidadosamente al ámbito local) ni aun de haberla ejercido pertenecería al orden de cosas con fuerza para aclimatar una especie poética de esa índole al otro lado del Miño.

Si bien la entiendo, la tesis innovadora de Oliveira, por el contrario, se desentiende en gran medida de la cuestión de los orígenes y se centra con más decisión en los posibles motivos de que la lírica galaico-portuguesa arraigara con tanta fuerza fuera de Galicia y de Portugal. Parte Oliveira del «carácter paradoxal da geografia de produçâo das primeiras cantigas em galego-português», que no nos llevan «para as regiôes do noroeste peninsular, onde pensaria ser mais natural encontrá-las, mas para os reinos castelhano e aragonês», y, más en concreto, se presentan asociadas a

algunas de las cortes y centros en que mayor eco tuvo a finales del siglo XII la presencia de juglares y trovadores provenzales. A la par, subraya «o nâo menos estranho facto de parte dos autores activos en 1200 ser natural de Castela ou nos aparecer relacionada con este reino ou com o reino leonês», según sucede con João Soares de Pavia, Rodrigo Díaz de Cameros o Garcia Mendes d'Eixo.

Según Oliveira, en esos medios «do eixo Leâo-Aragâo» sensibles a la influencia de la *canso* tuvo todavía mejor acogida, en apariencia porque se sentía más próxima, la versión que del legado provenzal daba la lírica galaico-portuguesa, llevada a tales ambientes por una serie de miembros de la alta nobleza exilados de Portugal, en razón de las circunstancias internas y por períodos más o menos prolongados, con posterioridad a 1169.

Estimo enormemente el quehacer de Oliveira, cuyos estudios han alzado a la categoría de historia lo que durante demasiados años no pasaba de mera filología, pero no puedo aceptar íntegramente su reconstrucción de los hechos. En algunos aspectos ahora secundarios discrepo abiertamente: no veo, así, ninguna posibilidad de que el «Tal dona no quiero servir…» de So *fo e l temps c'om era gais* esté en otra lengua que el castellano, ni creo que en buena ecdótica pueda atribuirse a error de copia una forma como *mochas* en el *descort* de Raimbaut de Vaqueiras, y ello me lleva a sospechar que hacia 1190 el terreno no estaba tan nítidamente repartido como él piensa entre el galaico-portugués y el provenzal.

Suscribo, sí, por completo la fundamental observación de que los más antiguos poetas galaico-portugueses hoy suficientemente documentados nos sitúan más hacia el oriente que hacia el occidente peninsular. Tampoco me cabe duda de que ese campo había sido abonado con especial intensidad por la tradición provenzal: la lírica española medieval es en verdad inconcebible como cosa distinta que una hibridación de elementos indígenas e ingredientes transpirenaicos; pero de ningún modo juzgo plausible que esos ingredientes venidos de Francia se hubieran hecho esperar hasta 1140 y no digamos hasta 1170.

En particular, me resisto a admitir que un puñado de portugueses en el exilio tuviera la entidad suficiente para imponer tan perdurablemente en gran parte de España la lengua y los decorados de la poesía que traían de su tierra. Para lograrlo, hacían falta una presión y un prestigio superiores a los

que los transterrados podían ejercer, o, en todo caso, el episodio de la emigración tendría que haber constituido un hecho harto más amplio, casi masivo, y harto más dilatado. Unos pocos trovadores aislados y dispersos acá y allá mal podían producir el resultado unitario que desde 1200 hasta 1400 y pico observamos tan tenazmente: que la lengua y las maneras galaico-portuguesas se alzan con un monopolio poco menos que absoluto sobre la lírica trovadoresca de la Península.

No, honradamente, creo que ocurrió más bien al revés de como lo plantea Oliveira. Los exiliados no impusieron la lírica galaico-portuguesa en sus lugares de asilo, antes bien se asilaron en esos lugares porque sabían que allí contaban con una audiencia favorable, con un clima en el que podían sacar partido de su talento de versificadores en galaico-portugués. La situación no variaría demasiado cincuenta o cien años después: no son los trovadores y los juglares gallegos y portugueses quienes importan su poesía a la corte de Alfonso el Sabio, sino el rey de Castilla quien los atrae o los convoca con su afición y su interés por la poesía que ellos cultivan con la destreza propia de quien maneja su lengua materna.

Tomemos como muestra e indicio inesquivable el primer poema galaico-portugués que por el momento podemos datar con la suficiente certeza: la *cantiga de maldizer* de João Soares de Pavia *Ora faz ost'o sehnor de Navarra*. Es, todos lo recuerdan, una pieza llena de vivacidad. João Soares la compuso con toda probabilidad a finales del año 1200 respirando por la herida que le había abierto Sancho el Fuerte de Navarra «por que lhi roubar veo sa terra e non lhi deu el-Rei ende dereito». Don Sancho, viene a decir, le ha saqueado sus heredades comportándose como un vulgar atracador de caminos, que solo se atreve a incursiones de corto vuelo: sale al anochecer y, antes de que la luz le sorprenda, se apresura a volver a su guarida, para llegar a tiempo de comer o, cuando más, de cenar. Se ha atrevido a hacerlo porque el rey de Aragón está en Provenza, pero ya puede irse preparando para cuando regrese don Pedro y le esquilme la llanura de Pamplona y cuando «o bon Rei» de Castilla (según López-Aydillo) le destruya el mismísimo burgo de Estella.

Carlos Alvar ha mostrado que la obrita responde al esquema de una famosa canción de Conon de Béthune, *Ahi! Amors, com dure departie*, que

veinticinco o treinta años después repetía asimismo una cantiga de escarnio de Martim Soares. Pero es harto sabido que «los sirventeses y las sátiras políticas se apoyan por lo general en una melodía ya conocida, y del éxito de la música depende en gran manera la difusión de las ideas del poeta o de su protector» (Alvar). Ahora bien, ello significa que en el ámbito en que debía circular el poema de Soares de Pavia las canciones de los troveros, y no tan solo las provenzales, llegaban a gozar de la popularidad suficiente como para asegurar una vasta divulgación a un sirventés ocasional.

El área en que había de moverse el que nos ocupa no puede ser más diáfana. El autor mienta expresamente a Tarazona, Monzón, Pamplona, Tudela, Estella… Pero, aun si no fuera tan pródigo en menciones de esa toponimia fronteriza, nos consta que el texto nace en los años en que Sancho VII de Navarra anda en discordia con Alfonso VIII de Castilla y Pedro II de Aragón, y, para zaherir al pamplonés y ganarse la simpatía y la ayuda de sus rivales, aspira, obviamente, a correr entre gentes de los tres reinos y ser comprendido por todas ellas sin el menor problema.

Así, pues, la primera muestra conservada de los *cancioneiros* nos apunta con nitidez que en la zona limítrofe entre Castilla, Navarra y Aragón, y lógicamente, y cuando menos, entre el estamento nobiliario y caballeresco de esos reinos, la poesía en galaico-portugués era tan familiar que podía ser usada con propósitos prácticos, políticos, para influir sobre las conductas y mover a la acción. Pero el sirventés de João Soares no nos descubre únicamente ese público amplio y partícipe: nos señala también que la recepción de esa lírica se producía en un terreno que previamente había recibido el riego de las aguas transpirenaicas.

Difícilmente las tres coplas de un poemilla pueden ser más locuaces. Pero evoquemos todavía un momento la persona del autor. Cuando Sancho el Fuerte le asoló las posesiones que tenía en Aragón o en Castilla, a una noche de cabalgada de Tudela (y, por tanto, no en la Pavía de Lérida), João Soares, nacido hacia 1140 y poco, rondaba los sesenta años. No era (y probablemente sigue sin ser) edad de acometer grandes cambios. Si el trovador se resolvió a componer un poema lleno de combatividad, un poema que pretendía exaltar los ánimos de sus convecinos de tres reinos, no hay que pensar que estuviera realizando innovaciones ni experimentos, sino que se atenía a usos y costumbres perfectamente establecidas, las que debió encontrar al salir de Portugal probablemente poco después de 1170. Para

entonces la lírica hispano-gallega había de estar notablemente bien asentada al este del Miño.

Pero ¿a cuándo se remontaba ese arraigo, qué motivos lo explican, a qué nombres conviene asociarlo? Intentar una respuesta nos devuelve a 1111 y a la catedral de Santiago en que empezábamos, a la escena de la coronación de Alfonso Raimúndez, todavía lejos de ser el «totius Hispaniae […] imperator» cuya figura se proyectaba inmensa a lo largo y a lo ancho de la Península que João Soares conoció en sus mocedades.

Notaba al comienzo que las «tonadas alegres y las cantigas» que los convidados disfrutaban a la vez que el vino, la sidra y los buenos manjares debían ser en lengua vulgar y de asunto profano, e incluso hay razones para sospechar que no faltarían las de índole amorosa. A todos nos da un cierto vértigo lanzarnos a la conjetura imprescindible para ordenar un número reducido de datos, pero sería un pecado, no ya de anacronismo, sino de lesa historia, suponer que, porque no conocemos ni, verosímilmente, será nunca posible conocer las letras y las músicas de esas canciones, Alfonso Raimúndez y los nobles invitados carecían de una lírica equiparable a la que sí poseían sus iguales en rango allende los Pirineos.

Ciertas formas de vida de la realeza y la alta aristocracia eran sustancialmente iguales en toda Europa, y la poesía era un elemento imprescindible en la existencia de las clases privilegiadas. En unas páginas llenas de vigor y sensibilidad histórica, Bernard F. Reilly ha reconstruido la cotidianidad de la corte itinerante de Alfonso VI: el tedio de los continuos viajes, al monótono ritmo de veintitrés quilómetros al día, las horas de asueto al anochecer, entretenidas con anécdotas de caza, relatos heroicos y, naturalmente, canciones. Del séquito del rey, cuando menos, junto al médico, el capellán o el halconero, formaban parte obligada un bufón y un juglar. ¿Serían radicalmente diversas esas canciones y esas actuaciones juglarescas de las que se oían en las cortes de Borgoña o Aquitania?

No descuidemos que en torno al año 1100, en una proporción importante, la realeza y la alta aristocracia eran las mismas en España y en Francia. No gastaré el tiempo en generalidades sobre la copiosa emigración transpirenaica que en unos decenios cambió decisivamente la faz de la Península, ni siquiera, más en concreto, sobre los enlaces, entronques y

enfeudamientos que tan estrechamente ligaron a reyes y poderosos de ambos lados de los Pirineos. Me limitaré a aludir al personaje que más inequívocamente vale como síntoma de que los magnates españoles no podían ser ajenos a las modalidades líricas que complacían a los franceses: ni más ni menos que Guillermo de Poitiers, IX duque de Aquitania.

Es de sobras sabido que en 1120 Guillermo acaudilló la expedición de seiscientos caballeros que auxiliaron al Batallador en la toma de Cutanda, Calatayud y Daroca, precisamente a lo largo de esa frontera en que cincuenta años después encontramos a João Soares de Pavia. El medio millar de francos no se dejó en su tierra, obviamente, ni juglares ni cantares (nadie ignora hasta qué extremo los unos y los otros, aunque no todos se llamaran Taillefer ni pudieran equipararse a la cantilena de san Farón, eran punto fijo en las mesnadas medievales); y los combatientes gallegos, leoneses o castellanos que formaban en las filas del consorte de doña Urraca no pudieron sino entretenerse con unos y otros y en no pocos casos, probablemente, incluso con el talento histriónico y las dotes interpretativas que sus contemporáneos alabaron incansables en el duque de Aquitania.

Pero a mí me parece aún más interesante recordar que muchos años atrás, en 1069, Alfonso VI había contraído esponsales con Inés de Aquitania, hermana del más antiguo de los trovadores con obra conservada, con quien se casó hacia 1073 y convivió hasta la muerte de la dama en junio de 1078. ¿Cabe imaginar que en el cortejo de la princesa, y luego de la reina, no siguieran sonando las mismas músicas y ejecutándose las mismas piezas juglarescas que desde sus primeros años divirtieron también a su hermano Guillermo? Cuenta Orderico Vital que (el conde de Poitiers) al regresar de Tierra Santa (después de 1102), «ut erat iocundus et lepidus», como era de talante jocoso y divertido, «miserias captivitatis suae […] coram regibus et magnatis atque Christianis coetibus multotiens retulit rythmicis versibus cum facetis modulationibus», «cantó muchas veces en versos rítmicos las miserias de su cautiverio con alegre melodía ante reyes, grandes barones y mesnadas de cristianos». P. A. Becker supuso que entre tales reyes figuraron alguno o algunos españoles, y concretamente Alfonso VI. Nada lo corrobora ni lo obsta. Pero es sumamente difícil, casi diré que inadmisible, que el conquistador de Toledo, y con él sus cortesanos, no conociera bien las habilidades poéticas de su cuñado: directamente, con toda probabilidad,

e indirectamente, a través de juglares y cantores, de modo poco menos que inevitable.

Las cuentas tenemos que hacerlas con la presunción de que así tenía que suceder, dadas las costumbres de la época y el tenor propio de la vida señorial, y no con la desesperada hipótesis de que la ausencia de testimonios expresos debe entenderse en principio como signo de que no se produjeron tales relaciones. No hay error que arguya más miopía que interpretar como falta de hechos la falta de documentos explícitos.

No es cosa de demorarse en otras conexiones hispánicas del primer trovador, desde que su padre capitaneó las huestes franconormandas que tomaron Barbastro en 1060 hasta que su hija se casó con Ramiro II el Monje y su hijo murió ante el altar de Santiago el Viernes Santo de 1137. Solo la política matrimonial de Alfonso VI con las casas de Aquitania, Borgoña y Tolosa conforma ya una tupida malla de vinculaciones potencialmente literarias: porque las relaciones familiares implicaban una perpetua sucesión de encuentros, fiestas y celebraciones en que no podían faltar los cantos de todo tipo. Los moralistas del período no se cansan de censurar el proceder de los poderosos, que no saben dar dos pasos sin músicos y ministriles, siempre (explica Bernardo Silvestre) «iocularibus intent[i]».

Sería sencillamente absurdo, pues, pensar que el hijo de Raimundo de Borgoña podía criarse ajeno a los mismos hábitos que habían entretenido con poesía los ocios de su padre (cuya «aula» o corte, suficientemente documentada, solo en envergadura pudo diferir de la del conquistador de Toledo). Desde siempre, el futuro Alfonso VII estuvo particularmente ligado a su hermanastro Alfonso Jordán de Tolosa. Pero, porque los textos no lo digan con todas las letras, ¿habrá que fantasear que no compartía también desde siempre los gustos de quien fue considerado la flor de «Jovenz» y de «Joi» y que muy bien podría ser el escurridizo «N'Anfos» cuyas trovas tanto apreciaba Guiraut de Cabrera y tan a maltraer tenían al pobre Cabra?

Va contra la historia conjeturar que España tuvo que esperar a un Marcabrú para que los privilegiados, cuando menos, conocieran la nueva poesía que se gestaba en Francia (y no solo en Provenza, sin duda): ni Inés de Aquitania ni Constanza de Borgoña podían habérsela olvidado en casa. No sabemos, desde luego, cómo sería el grueso de las canciones que

recreaban a Alfonso Raimúndez; pero sí hemos de tener la seguridad, no solo de que las escuchaba tanto en dialectos ibéricos como en francorrománicos, sino también de que entre las segundas se hallarían incluso las últimas novedades, las piezas de moda y las experiencias de vanguardia, de la misma manera que su abuelo Alfonso VI no podía ignorar las propias obras de Guillermo de Poitiers.

Si en marzo de 1126, al llegarle la noticia de la muerte de doña Urraca y ser coronado como rey de Castilla y León, Alfonso VII estaba pasando una temporada con Alfonso Jordán, en 1111, cuando la unción en la catedral de Santiago, iba acompañado por Diego Gelmírez y por Pedro Froilaz, el todopoderoso señor de Trastámara y cabeza de la alta nobleza gallega. Hallarlo en un caso junto al conde de Traba y después junto al conde de Tolosa es un buen símbolo de la trayectoria de Alfonso Raimúndez, de rey de Galicia a «totius Hispaniae imperator», y asimismo de la superposición de estratos en que descansa la lírica hispano-gallega.

Porque nunca, y menos ahora, debemos olvidar las decisivas raíces gallegas del Emperador. Pocos personajes más gallegos que quien en rigor fue el último rey de Galicia. En Galicia había nacido, en 1105, y en Galicia pasó los once primeros años de su vida, lejos de doña Urraca y al amparo de figuras tan profundamente gallegas como Gelmírez y, en particular, Pedro Froilaz. Los únicos personajes de quienes la *Historia Compostelana* precisa que compartieron vino, comida y canciones con el rey recién ungido en Santiago son, en efecto, don Pedro, sus hijos Vermudo y Rodrigo Pérez y su yerno Muño Peláez. En ese ambiente, continuamente de mano y en casa de los Traba, hay que dar por supuesto que, si no la lengua materna, porque siempre es arriesgado afirmar que un rey medieval tenía tal o cual lengua materna, la primera lengua de Alfonso VII fue necesariamente el gallego.

Pero notemos también que el rey no perdió nunca de vista ese círculo en el que había crecido y en que se había formado. Por no añadir otros nombres a los que acabo de mencionar, fijémonos tan solo en que Vermudo y Rodrigo, los hijos del conde Traba con quienes había pasado su infancia, siguieron con él hasta el fin de sus días: Vermudo formaba junto a él en la toma de Almería, en 1147; y Rodrigo aún confirmaba sus donaciones en 1155.

El gallego, pues, hubo de ser para él la lengua que le surgía espontánea en los momentos más personales de su azacaneada existencia, la lengua en que seguía conversando con los amigos de la niñez, del mismo modo que Galicia se le ofrecía como su patria chica, con la que mantenía vínculos privilegiados, manifiestos en la singular abundancia de sus donaciones a las iglesias y monasterios de la región, en la frecuencia con que en cuanto le era posible regresaba a la tierra que sin duda sentía como una distendida retaguardia y 'cuartel de invierno', y en gestos tan significativos como el de elegir Compostela para ser armado caballero en 1124.

Tampoco caigamos en el error, no obstante, de cargar las tintas sobre los aspectos 'folclóricos' y no digamos 'nacionalistas' de esos ligámenes gallegos. La Galicia a que tan apegado se mostraba Alfonso Raimúndez era sobre todo el islote que su padre había querido acotarse como un dominio propio, como una marca 'borgoñona', como él mismo y, por eso mismo, transida de influencias y contactos transpirenaicos. Esa política de autonomía, ya que no de independencia, convenía a los dos ayos de Alfonso, porque favorecía tanto las aspiraciones de Gelmírez como la consolidación de los Traba y los nobles de su facción; y no podía prosperar, en efecto, sin reforzar los vínculos de todo tipo con Francia: en lo espiritual, porque el entendimiento con Cluny suponía la seguridad de contar con el apoyo de Roma; en lo temporal, porque Borgoña y los principados meridionales eran en el plano 'internacional' los aliados naturales del hijo de don Raimundo: y si queremos un testimonio de esa alianza particularmente adecuado a nuestro contexto, nos bastará leer la carta de apoyo que el primer trovador, Guillermo de Aquitania, dirigió en 1121 al arzobispo de Santiago abrazando resueltamente la causa de Alfonso y exhortando a Gelmírez a perseverar en su defensa en compañía del conde de Traba y su partido, «cum Petro Galliciensi Comite et omnibus "praedicti pueri" amicis» (*Historia Compostelana*, 37). No hay que decir, por otro lado, hasta qué punto ambos factores, el temporal y el espiritual, se confundieron en uno cuando en 1119 fue elegido papa Guido de Vienne, hermano, precisamente, de Raimundo de Borgoña.

La tierra de la que fue ungido rey y a la que estaba ligado Alfonso VII era esa Galicia cosmopolita, española y francesa, pero también con plena conciencia de entidad propia. Las canciones que entre vinos y sidras

alegraron su coronación por fuerza habían de reflejar esas dos dimensiones, indígena y foránea, unas veces alternándolas y otras fundiéndolas en una.

Solo eso podemos alcanzar nosotros, y aun habrá quien piense que es arriesgarse demasiado en lo hipotético. En absoluto, opino yo. «Por los frutos los conoceréis». La secuencia de los datos de que disponemos para los años posteriores del Emperador, como luego los rasgos que marcan los primeros textos conocidos, corroboran decididamente que esos cantos de 1111, por lo menos en parte, estarían ya en el camino que se hace al fin ostensible hacia 1200.

Tenemos, en efecto, la certeza de que años después de dejar Galicia Alfonso seguía escuchando cantigas gallegas. La noticia fue exhumada por Menéndez Pidal y todos la tienen en mente. Entre 1136 y 1154 está repetidamente documentado «un juglar llamado Palla, tenido en tanta consideración que, al lado de los condes, obispos y ricos hombres, confirma el Fuero de los Francos de Toledo». Nos consta que este «Palea, domini Imperatoris ioculator», este juglar de la corte imperial, era un compostelano de «importancia social considerable» y con el riñón bien cubierto, como garantiza el solar que poseía en la mismísima Rua Nueva. La *Chronica Adephonsi Imperatoris* nos ofrece buen número de referencias a los juglares que se integraban en el séquito de Alfonso y tomaban parte en los regocijos cortesanos, pero no puede atribuirse al azar, antes debe entenderse como una muestra representativa, que el único que podemos identificar con nombre y señas precisas sea justamente de Santiago.

Don Ramón, con tanta prudencia como infalible tino, escribe que «el arte que [Palla] ejercía en la corte era, sin duda, una primitiva poesía gallega, hoy perdida», y por otro lado repasa las relaciones de Marcabrú con el Emperador desde 1133 y recuerda, por ejemplo, que «la emperatriz Berenguela era hermana de Ramón Berenguer IV, conde de Barcelona, y de Berenguer, conde de Provenza, y es fácil presumir que entre los cánticos que se oían en su corte toledana habría algunos provenzales». Es imposible no suscribir su interpretación cuando supone que «esta poesía provenzal, ya bastante madura, servía de iniciadora y guía a la poesía gallega que entonces aún no había tomado vuelo». Osaré matizar: ‘que no había tomado el vuelo por que hoy la distinguimos’. Pero, por lo demás, no veo cómo podría negarse, en efecto, la plausibilidad de que en esa «primitiva poesía gallega» trasplantada a Toledo «el arte de Palla» acogiera una buena

proporción de sugerencias no solo «provenzales» (no confundamos la especie vencedora y las más rezagadas), sino en general venidas de Francia.

En Toledo, como un poco por doquiera en los dominios de Alfonso, la convivencia entre gentes de ambos lados de los Pirineos era un hecho tan prominente y habitual que llegó a influir en la misma fonética del castellano. En 1136, Palla nos aparece por primera vez confirmando justamente el Fuero toledano de los Francos. No se crea que viviría aparte de los forasteros a quienes se destinaba la carta legal. «Los francos tenían [allí] alcalde o juez propio —todavía se menciona como tal a un [cierto] *don James* en 1266—, eran dueños de una alberguería y formaron una cofradía para sostenerla. El arrabal o barrio de los francos ocupaba el centro de la ciudad, en las proximidades de la catedral, y era activo centro de artesanía y comercio» (Rafael Lapesa). Las *Crónicas de Sahagún*, entre otras fuentes, nos aseguran que entre los emigrados que llegaron atendiendo a la llamada de Alfonso VII se contaba un número conspicuo de juglares. No podía ser de otro modo. Ninguna comunidad vive sin canciones. Y es sencillamente inconcebible que en un ámbito tan dúctil y maleable como la lírica no se produjeran continuos préstamos e intercambios.

Volvamos a aducir el más antiguo texto conservado, el sirventés de João Soares de Pavia basado en un esquema y una melodía de Conon de Béthune (de un trovero, nótese bien, no de un trovador). En un clima como el de Toledo, en una corte como la de Alfonso, ¿no iban a producirse copiosos mestizajes de esa misma índole? Las circunstancias externas de 1130 o 1140 coinciden tan exactamente con los resultados que solo hacia 1200 apreciamos en textos concretos, que se impone postular que también en las fechas más tempranas se producirían simbiosis como la que da origen a *Ora faz ost' o sehnor de Navarra.*

Todavía más. Los paralelos con la pieza de João Soares no debieron limitarse a la confluencia de lengua peninsular e inspiración francesa, sino que con toda probabilidad se extendían a la función que cumplía aquel sirventés. Marcabrú nos aparece elogiando al Emperador ya en 1133, y unos años después, en 1140, nos lo encontramos cumpliendo el papel de poeta áulico para celebrar, con las refinadas alegorías que ha desentrañado Roncaglia, los pactos entre el Emperador y otro «senhor de Navarra», García Ramírez, con los esponsales entre la infanta Blanca y Sancho el Deseado. No de otro que hacia 1143 compone su obra maestra, *Emperaire,*

per mi mezeis, para incitar a «las poestatz d'outrals portz» y de España, a Alfonso de Portugal, a García Ramírez, a Ramón Berenguer IV, a unirse al Emperador frente «als amoravis».

Pues bien, ¿no se diría razonable sospechar que también el compostelano Palla serviría los intereses alfonsíes con obras de compromiso y propaganda política? Era, sabemos, un hombre de relieve público y notablemente acaudalado. ¿De dónde le venían la posición y la fortuna? Es perfectamente posible que en parte procedieran del cultivo, al dictado del Emperador, de una poesía de circunstancias similar a la de Marcabrú. Pero si Alfonso confiaba en mover al combate a García Ramírez y a Ramón Berenguer con las coplas provenzales del trovador gascón, ¡cuánto más no confiaría en que el gallego de Palla pudiera surtir efectos equiparables!

Claro está que no tengo ni sombra de testimonios expresos que apoyen tal interpretación. Pero indirectamente la avalan los hechos seguros respecto a la persona de Palla, el paralelo de Marcabrú, la coyuntura del momento y las constantes de la tradición medieval. Y la tarea del historiador no puede confundirse con el quehacer del paleógrafo que se limita a transcribir pergaminos: exige construir hipótesis de conjunto que den carne y alma a los huesos mondos de la documentación.

Ya he dicho, en cualquier caso, que mi tema presente no es en rigor el origen de la poesía galaico-portuguesa. Que esta supone una conjugación de elementos indígenas y elementos foráneos es la evidencia misma, por mucho que, por desgracia, se nos escapen los detalles y las modalidades del proceso. He realzado el hecho indudable de que en torno a Alfonso VII se dan nítidamente los factores que no solo hacían posible, sino que incluso invitaban a tal conjugación. Pero no he pasado de insinuar por qué razones esa balbuciente poesía se consagró como la lírica española por excelencia, no ya en Galicia y Portugal, sino en la Castilla de Ruy Díaz de Cameros, a finales del siglo XII, o en la Andalucía de Garci Fernández de Gerena, en las postrimerías del XIV. Ahora, cuando hemos llegado a los días de Palla y Marcabrú y era inevitable concretar una conjetura como la relativa a las más que posibles trovas políticas del santiagués Palla, creo que ya

disponemos de la perspectiva necesaria para acabar proponiendo rápidamente una respuesta al interrogante de que partíamos.

‘¿Por qué la lírica escrita en gallego y con el horizonte de Galicia alcanzó a tener un carácter tan ampliamente panhispánico, por qué fue cultivada durante tan largo período por trovadores de tan distintas procedencias y, todavía más significativamente, por qué fue entendida y acogida como propia en toda la Península?’, preguntaba. Contesto en cuatro palabras: porque *el gallego* (el portugués vendrá en otro estadio) era la lengua de Alfonso VII, porque era gallega la lengua poética del Emperador.

Hasta aquí lo hemos contemplado mayormente en tanto hijo de Raimundo de Borgoña, pupilo de Pedro Frollaz y rey de Galicia. Como es etapa harto más conocida, podré contentarme con recordar a trotacaballo por qué sendas llegó Alfonso Raimúndez a convertirse en el Emperador «totius Hispaniae». Desde luego, no hubiera bastado heredar de Alfonso VI y conseguir de Alfonso el Batallador, por vía de renuncia, la legitimidad del título, ni era imprescindible ejercer sobre la Península una hegemonía *de facto*. En realidad, Alfonso «no aspiraba [tanto] a incorporar territorios en régimen de anexión [cuanto a lograr] el sometimiento de vasallos» (Fernández). Que Alfonso Enríquez le rindiera homenaje, que se lo declararan García Ramírez y Ramón Berenguer IV, eran para él realidades valiosas de por sí. Típico, aparte de conveniente, que entregara a Ramiro II el reino de Zaragoza a cambio de recibir el vasallaje correspondiente. Típico que mostrara un «empeño creciente [en] lograr [que asistieran] a la Curia» no solo los reyes españoles que debían sancionar tangiblemente «la validez de sus decisiones» (íd.), sino también «los muchos señores de Gascuña, de Mompeller o de Poitou» que le besaron la mano asaz más nominalmente.

En la culminación de su carrera, al salir de Tudellén, «había logrado el éxito en un aspecto», y en España existía una inédita «conciencia de comunidad. Pero la autoridad del Emperador» no era la de un Alfonso VI, antes «iba transformándose poco a poco en una primacía que tenía más de honor que de eficacia» (Suárez Fernández). Era lo que toleraban los tiempos y Alfonso, hombre inteligente, no solo se resignó a tal situación, sino que la disfrutó y le sacó el máximo partido. Por eso la suya fue muchas veces una política de gestos y palabras.

Es la que se encargan de hacer patente los documentos de su último bienio, cuando su canciller, Pedro, lo presenta «pius, felix, inclitus, triumphator et semper invictus, totius Hispaniae divina clementia famosissimus imperator», acompañado de su mujer, «imperatrice Rica», y de sus hijos «regibus» uno y otro.

> Además de su hermana doña Sancha, que desde antiguo ostentaba el título real, [se añade] ahora el nombre de sus hijas, Constanza, «inclita regina francorum», y Sancha, «nobili Navarre regina». La misma titulación del Emperador se hace ahora más extensa que nunca, se enumeran desde los territorios más occidentales de la Península hasta los que en el Oriente habían sido adquiridos recientemente: 'imperante Gallecie Esiempre Galicia [por delante], Legionis, Nagare, Cesarauguste, Toleti, Almerie, Baetie et Anduger', [se precisa] que entre sus vasallos están el 'comes Barchiloniae', el 'rex Navarrae' y el 'rex Murciae', advirtiéndose, además, que había 'multi vassalli eiusdem potentissimi quorum nomina non scribuntur hic', para hacer [notorio] que su autoridad soprepasa los Pirineos y llega hasta los confines del mar Mediterráneo (Recuero).

Estoy convencido de que en esa política de gestos y palabras desempeñó un papel nada desdeñable la poesía en gallego y a la manera política, celebrativa y encomiástica que el paralelo de Marcabrú permite atribuir conjeturalmente a un Palla y a otros juglares gallegos como él y como tantos que encontraremos en la centuria siguiente. Pero el prestigio y el señorío efectivo que gozó Alfonso VII en todos los reinos de España, con la excepción (y aun matizada) de Portugal, hace incluso innecesaria esa hipótesis 'fuerte'. Era suficiente asistir a la curia, formar en las mesnadas del Emperador, tratar con sus allegados, tener noticias de su esplendor, para comprobar que en su corte la lírica con mayor predicamento se cantaba en gallego. Y esa comprobación, sin más, invitaba a obrar de la misma manera en cualquier lugar de la Península.

La generalización del gallego, según ello, responde a uno de los fenómenos más comunes de la literatura medieval, con análogos españoles tan cercanos como el recurso al provenzal, para el verso, por parte de los súbditos de Alfonso II el Casto o del castellano, para la prosa, según el modelo de Alfonso el Sabio. La lengua que se adopta es la lengua del rey, a menudo en la versión de su cancillería o de su corte; y se adopta el gallego porque es la lengua poética del Emperador y de un círculo sumamente próximo a este.

No tengo espacio ya para esbozar siquiera ese segundo aspecto de la cuestión. Me contentaré con recoger una de las pistas que antes he dejado al

mencionar a Pedro Froilaz, la última vez aduciendo el apoyo que en una carta le expresaba Guillermo de Aquitania. Pues, en efecto, si Alfonso Raimúndez se crio al arrimo de los Traba, oyó con ellos las cantigas gallegas que se entonaron en su coronación compostelana, los mantuvo a su lado hasta su muerte o les confió la educación de su heredero Fernando II, son también los Traba quienes reaparecen con una llamativa frecuencia detrás de los primeros poetas gallego-portugueses conocidos de nombre y ya con frecuencia de obra: así, detrás de Rodrigo Díaz de Cameros, hijo de doña Guiomar Fernandez de Trava, o, como subraya Oliveira, detrás de Garcia Mendes d'Eixo; así, detrás de Pay Soarez de Taveirós y de Pedro Velho…

Dejemos también ese punto para otros más expertos. La conclusión a que al cabo he llegado debiera resultar tan poco sorprendente, tan familiar como la mayoría de los mismos datos que he alegado: a lo largo del siglo XII, solo Alfonso VII el Emperador reunía las condiciones, tenía el ascendiente y podía ejercer la presión, deliberada o no, como para conseguir que la lírica en gallego comparezca en los aledaños del 1200 con el carácter panhispánico que desde el primer momento se le reconoce y que mantiene hasta el *Cancionero de Baena*.

Es, creo, una hipótesis nueva, pero también, repito, una conclusión trivial, no ya para los medievalistas, sino para cualquier historiador. En su tiempo, los marxistas solían afirmar que la cultura dominante es la cultura de las clases dominantes. He acotado más de una vez que Juan de Lucena lo había dicho con más gracia cuando a Isabel la Católica le dio la ventolera de aprender latín: «Lo que los reyes hacen, bueno o malo, todos ensayamos de hacer […] Jugaba el rey: éramos todos tahúres; estudia la Reina: somos agora estudiantes». Pero en nuestro caso, al poner a Alfonso VII al frente de la lírica hispano-gallega, parece más oportuno citar, sea de quien fuere, la célebre *Arte de furtar*: «Cuando el príncipe es poeta, todos hacen poesías; cuando es guerrero, todos se dan las armas». Cuando el Emperador cantaba en gallego, todos acabaron cantando en la lengua del Emperador.

II

LAS LETRAS LATINAS DEL SIGLO XII EN GALICIA, LEÓN Y CASTILLA

Toledo se rindió en mayo de 1085. Y cuenta un historiador de aquellos días que, cuando Alfonso VI tomó posesión del Alcázar, el rey Alcádir se aposentó por un tiempo más allá del puente de Alcántara, en el campamento del vencedor. «El pobre rey destronado tenía en las manos un astrolabio, en el cual consultaba con estúpida ansiedad en qué momento preciso emprendería el viaje y qué camino había de escoger».[1] Algo dice de la floreciente Toledo taifa tal imagen del rey estrellero; algo anuncia, también, de su porvenir. Pero más expresivo aún se diría, de modo simbólico, el trueque de moradas en la ciudad que durante dos siglos debía albergar uno de los grandes focos intelectuales de Europa, precisamente en gracia a la colaboración e intercambio cristiano-musulmanes. Pues si las divulgadísimas tablas alfonsíes se calcularon sobre el meridiano de Toledo, las traducciones y refundiciones de textos árabes allí realizadas (por Gundisalvo y Avendhaut, Gerardo de Cremona y tantos otros, sin salir del siglo XII) orientaron por rumbos nuevos toda la cultura medieval.[2] España daba.

La vieja liturgia hispánica, tradicionalmente llamada «mozárabe» (la de la gran tradición visigótica de los siglos VI y VII, ilustrada por Isidoro, Ildefonso, Braulio…),[3] había despertado ya la suspicacia de Alejandro II (1061-1073), quien creía descubrir en su singularidad la huella de antiguas herejías. Gregorio VII (1073-1085), a tal propósito, mencionaba concretamente los errores de Prisciliano y Arrio. Así, la disposición del concilio de Burgos (primavera de 1080) que abolió el rito mozárabe e implantó el romano común («confirmavitque Romanum mysterium», dice Pelayo de Oviedo), de ningún modo puede achacarse únicamente a la orden de Cluny.[4] En principio Cluny no se mostró hostil al rito hispánico

peculiar; pero como elemento de unidad que era —por la bien orientada disciplina y la dependencia directa de la Santa Sede, sin intervención laica ni secular— dentro de la más amplia unidad católica querida por Roma, el papado no vaciló en apoyar la reforma litúrgica en la penetración espiritual de la Península emprendida por los cluniacenses: «eadem enim via, eodem sensu, eodem spiritu ambulamus», confesaba Gregorio VII.[5] Peregrinos a Santiago, reinas, eclesiásticos, juglares, cruzados contra el moro, mercaderes, inmigrantes, siembran la semilla del influjo francés en la España del siglo XII,[6] en las cortes como en los mercados, en el cultivo de la literatura como en el de los campos. Ahora bien, la permeabilidad a Cluny, Roma, Francia, responde a un más ancho empeño de europeísmo (coincidente con la decadencia del califato de Córdoba), alumbrado en la Navarra fronteriza por Sancho el Mayor, desplazado por Fernando I a una Castilla en creciente, mimado por Alfonso VI. Y también favorecido por las circunstancias. El crecimiento demográfico del resto de Europa benefició decisivamente la repoblación de la España cristiana. A la llamada de Alfonso VI,

> ayuntáronse [por ejemplo, en Sahagún] de todas las partes del universo burgueses de muchos y diversos oficios, conviene a saber, herreros, carpinteros, sastres, pelliteros, zapateros, escutarios y homes enseñados en muchas y diversas artes y oficios, y otrosí personas de diversas y estrañas provincias y reinos, conviene a saber, bretones, alemanes, ingleses, borgoñones, normandos, tolosanos, provenzales, lombardos y otros muchos negociadores de diversas naciones y estrañas lenguas […]. Traían de todas las partes mercadurías, así de oro como de plata, y aun muchas vestiduras de diversas facciones, en manera que dichos burgueses y moradores eran muy ricos y de muchos deleites abastados.[7]

En esas «diversas artes y oficios» —atestigua también el cronista— entraba precisamente un crecido número de juglares: no debe extrañarnos, pues, que en los balbuceos de la literatura castellana se aprecie una importante huella de la juglaría francesa (huella parcial y secundaria, por ejemplo, en el *Cantar del Cid*; constitutiva, en cambio, en la *Disputa del alma y el cuerpo* o en el *Elena y María*). Porque cuanto de Sahagún —regida por cluniacenses, con merino franco y merino español— nos dice el monje anónimo se aplica igual a muchos otros núcleos de población. Por abajo y por arriba —por el vulgar y por el latín— las letras españolas acusaron la llegada de los forasteros. Ya años antes de la conquista, hacia el 1081,

trataba Alfonso con Gregorio VII la conveniencia de devolver a Toledo la dignidad de arzobispado. No debían faltar al arzobispo —indicaba el pontífice— «litteralis scientiae peritia», «religio et doctrina»; ni el rey tenía que avergonzarse si, a falta de un español, se recurría a un extranjero, «dummodo idoneus». Extranjero fue, en efecto, del Périgord, Bernardo de Séridac, el cluniacense abad de Sahagún que, recién electo arzobispo de Toledo, convirtió en templo cristiano —por la violencia y contra lo pactado por Alfonso— la gran mezquita de la ciudad, en el mismo julio de 1085; y que pocos años después, restaurada ya en él y en sus sucesores la calidad de primado, pobló las diócesis españolas de obispos franceses (con sus correspondientes curias y paniaguados).[8] Tal el célebre don Jerome del *Cantar del Cid*, «bien entendido […] de letras» (v. 1290); tal don Raimundo, sucesor de don Bernardo y bajo cuyo mandato (1125-1151), como luego bajo el de don Juan (1151-1166), la Toledo de los traductores descolló aparte y por encima de las florecientes escuelas episcopales de la época; tales muchos otros «viri honesti et litterati», elegidos por Bernardo «per partes […] Galliarum […], de diversis locis».[9] Así, verbigracia, cuando el obispo de Palencia otorga en 1162 el fuero de Villamuriel, el canciller episcopal y por lo menos siete de los diez clérigos que lo firman son de indudable origen extranjero. La impronta ultrapirenaica en la vida y en la cultura peninsulares fue decisiva. Citaba hace un momento algunas obras en verso en que así se echa de ver fácilmente: y no cabe olvidar ahora que el que tal vez sea primer libro de prosa castellana de valor literario, *La fazienda de Ultramar*[10] (¿hacia 1150?), seguramente fue redactado por un provenzal y a instancias del arzobispo Raimundo. «La tradición española —explica don Ramón Menéndez Pidal— se vio de pronto, casi repentinamente, proscrita e interrumpida en muchos de sus aspectos. La reforma de la escritura, sobre todo, trajo consigo el que los libros de la edad anterior quedaran ilegibles para las generaciones venideras, produciéndose con esto un brusco olvido de la literatura del pasado».[11] Cierto, como cambió la letra (y la música, y aun la lengua), cambiaron las letras. Pues no solo mejora la enseñanza gramatical y, por ahí, el latín coetáneo gana en corrección y (lo que es más importante) en conciencia y voluntad de estilo, [12] sino que también se advierten más firmes huellas de la Antigüedad clásica, y en general la producción española se muestra más abierta a los aires del resto de Europa, mejor integrada en la *respublica litterarum* (o

respublica clericorum)[13] que vive por entonces días de singular esplendor.[14] España recibía.

Digo España, porque a la postre fue toda ella la que mudó de faz. Pero parece cosa bien clara que en lo cultural (como en otros aspectos: baste pensar que es por tales fechas cuando se plantea de veras la convivencia de cristianos, moros y judíos) la toma y el primado de Toledo pueden simbolizar el principio de una nueva época solo para los dominios de León y Castilla. (Portugal, cuya partida de bautismo apenas remonta a 1140, y Navarra, con la independencia siempre en un hilo y las fronteras cada vez más estrechas, no ofrecen en el siglo XII obras literarias de un relieve comparable al de las sobresalientes en León, Galicia y Castilla; las menores pueden medirse con igual rasero). Al este, el panorama es muy otro. He aludido a la empresa traductora de Toledo, a los cambios en la liturgia y en la caligrafía, al influjo francés… Pues en el mismo siglo X un clérigo de Barcelona, *Lupitus* o Llovet —amigo y corresponsal de Gerberto de Aurillac, luego Silvestre II—, ya vertió al latín algunos textos científicos árabes;[15] y en pareja tarea se ocupaban por entonces los monjes de Ripoll y se habían de ocupar, años antes de Avendhaut, un Abraham, judío de Barcelona, o un Pedro Alfonso, converso de Huesca, cuyo celo religioso y cuyas dotes de escritor regalaron a Europa, además, el filón de la *Disciplina clericalis*, compilada «partim ex proverbiis philosophorum et suis castigationibus, partim ex proverbiis et castigationibus Arabicis et fabulis et versibus».[16] Bajo la órbita carolingia y la dependencia del arzobispado de Narbona, la Marca Hispánica[17] había adoptado el rito romano por lo menos en el siglo IX[18] (de donde la singular floración de poesía y teatro litúrgicos), mientras iba olvidando la escritura visigótica. Al oeste, Cluny venía a destruir el tradicional aislamiento de los cenobios mozárabes; en Cataluña, donde «la vida monástica […] se desarrolla con un ritmo que recuerda el de los monasterios del otro lado de los Pirineos»,[19] el más temprano aporte cluniacense fue también menos revolucionario. La Iglesia catalana cobija en los siglos X y XI una vida cultural notablemente más robusta y variada que en el resto de las tierras cristianas. El monasterio de Ripoll en especial, y en particular desde los tiempos del abad Oliva (1008-

1046), «ob reverentiam totius religionis et scientiae […] caput et specimen universae esse meruit Esperiae», según reconocía hacia 1070 Bernardo II de Besalú:[20] por el culto de la religión, del saber y del arte, en prieta alianza alimentada en los doscientos cincuenta volúmenes de la biblioteca (cifra extraordinaria para la época) y fructificada —tal vez en primer término— en una escuela poética y musical capaz de producir hacia el siglo XII joyas como el *Carmen Campidoctoris*. De tal modo, para las bodas de Petronila y Ramón Berenguer IV (1151), el panorama intelectual de la Corona de Aragón (y más larga y sustancialmente de Cataluña) incluía un elemento importantísimo en los quehaceres literarios, pocas veces rastreable al occidente: la continuidad.[21] Y con ella y por ella la disparidad había de acentuarse en lo futuro. No son, pues, límites meramente arbitrarios los que fijan el tema de estas páginas: las letras latinas del siglo XII en Galicia, León y Castilla.

Apresurémonos a advertir que si el mayor y más trascendente suceso cultural en la España del siglo XII es el primer florecimiento de las escuelas de traductores de Toledo, tal suceso tiene un contenido propiamente literario harto limitado. Tomemos el libro de Domingo Gundisalvo *De divisione Philosophiae*,[22] de hacia mediados del siglo. Gundisalvo, infatigable latinizador de Algacel, Avicena, Avicebrón…, y autor de magníficos zurcidos de materiales ajenos,[23] se hace cargo de los aportes llegados por el camino de Toledo y nos da en el *De divisione* una excelente muestra de la idea del saber más válida por aquellos tiempos.[24]

> Felix prior etas —empieza el tratado— que tot sapientes protul*it*, quibus velut stellis mundi tenebras irradiav*it*. Quot enim ipsi sciencias edid*erunt*, quasi tot faculas nobis ad illuminandam nostre mentis ignoranciam reliqu*erunt*. Set quia nunc terrenis curis inservi*unt*, alii circa eloquencie studium occupant*ur*, alii temporalis dignitatis ambicione inardesc*unt*. Ideo pene omnes circa sapiencie studium languesc*unt* et presens lumen quasi ceci non attend*unt*… (p. 1)

> ‘Dichosa edad aquella, la primera, que tantos sabios engendró, con quienes, como con estrellas, irradió su luz sobre las tinieblas del mundo. Cuantas ciencias trataron, tantas antorchas nos legaron para iluminar la ignorancia de nuestro entendimiento. Pero como ahora se aplican a los afanes terrenos, unos se ocupan en las artes del bien hablar, otros se consumen tras las prebendas temporales. De modo que casi todos languidecen para el saber y, como ciegos, no advierten la luz frente a ellos…’.

El brillo literario del pasaje (con el recuerdo de Boecio[25] y la imagen inicial, con las cláusulas simétricas realzadas por el homoyotéleuton) es cosa de unas líneas, y aun contradicha por el desprecio para quienes se empeñan «circa eloquencie studium». Tras el cuidado exordio, la prosa de Gundisalvo se desentiende de todo aderezo y camina desnuda y abstracta hacia su objeto, con método ya escolástico o —si se prefiere decirlo así— inmersa en *otra tradición*: donde lo distintivo no es tanto el proceder por *quaestiones*, con *quaeritur* y *sciendum est*, como el desdén frente a los dechados de elegancia literaria propuestos por la Antigüedad grecolatina. Claramente lo decía el escolástico a quien prestó la voz Pico della Mirandola: «Est elegans res —fatemur hoc— facundia plena illecebrae et voluptatis, sed in philosopho *nec decora, nec grata*» (‘la facundia, llena de encanto y deleite, es —confesémoslo— cosa elegante, pero ni oportuna ni grata en el filósofo’).[26] Así, el Boecio que reaparece página tras página en el volumen de Gundisalvo no es ya el fino estilista del *De consolatione*, sino el lógico o el teólogo escasamente original; y la única cita de Virgilio aducida en la obra tiene por toda función apuntalar con su doctrina una árida especulación aritmética: «unde est illud: ‘numero deus impare gaudet’» (p. 95 = *Églogas*, VIII, 75).

Si no para la práctica, sí hay sitio en el *De divisione* para la teoría de las artes de la *eloquencia*:[27] gramática, poética y retórica (y en cierto sentido también las *leges*). Las tres se explican ahí en tanto pródromos de la lógica, ciencia media, y simples «instrumentos» de la sapiencia, de la filosofía (casi como quien dice: «alia sunt instrumenta […] calamus, carta et incaustum», p. 52). Las tres se exponen con pocas novedades, mas no sin alguna originalidad. La muestra ya el mero aislar la poética de la gramática y de la retórica, en vez de asimilarla a una de ellas, o bien a la música. Gundisalvo extracta largamente a Alfarabi, Donato, Isidoro, Beda, y para la retórica trenza con buen tino los recuerdos (yo diría que indirectos) de Cicerón y Quintiliano. Y entre las consabidas definiciones y distinciones ensartadas al propósito, alguna vez saltan la formulación singular y la noticia de interés. Por ejemplo: los nueve órganos de la fonación, «duo labia, superiores dentes et inferiores, lingua, palatum et due arterie et pulmo […] a poetis dicuntur […] novem Muse» (‘a los dos labios, dientes superiores e inferiores, lengua, paladar, dos arterias y pulmón, los poetas les llaman las nueve musas’, p. 51); interpretación alegórica bien conocida en la Edad

Media,[28] en tantos casos presta a salvar todo lo salvable del legado antiguo, pero acogida en el *De divisione* en variante muy personal, con curiosa mezcla de fuentes e ingeniosa explanación. Con Beda en la letra y en el espíritu con todo el clasicismo cristiano de la Edad Media, Gundisalvo ejemplifica los géneros literarios por partida doble: el *genus activum*, con la tragedia y la comedia, y, «apud nos», en el legado de Israel al cristianismo, con el Cantar de los Cantares; el *genus enarrativum* con las *Geórgicas*, y, «apud nos», con los Proverbios y el Eclesiastés, que como era bien sabido[29] «in sua lingua sicut et Psalterium metro constat esse scripta» (‘en su lengua consta estar escritos en metro, al igual que el *Salterio’*, p. 56). En la Biblia se rastreaba lo aprendido bajo la férula del gramático: al descubrirlo —y siempre se descubría—, la Escritura quedaba embellecida con las galas de la tradición literaria que fijaba la imagen de toda la literatura, y esta, a su vez, hallaba una decisiva justificación. Gundisalvo, sea cual sea su actitud propia, testimonia vivamente tal «dualismo de la latinidad medieval».[30] La *Ilíada* y la *Eneida* son del mismo linaje que el libro de Job, y ahí paran los tres inamovibles, en la lectura diaria o en la fama; la poesía más modesta plantea cuestiones distintas, pero no heterogéneas. Los metros yámbico, sáfico y asclepiadeo, así, se tratan en el *De divisione* con especial cuidado solo por lo frecuente de su uso «in eclesiasticis hymnis»: *Nunc sancte nobis spiritus*, *Ut queant laxis*, etc. Poema —había dicho Gundisalvo— «est carmen *metrice* compositum» (p. 56); pero como la Iglesia también poetiza rítmicamente, ha de acabar dando cuenta de la novedad posclásica, introducida a lo rústico por los «carmina vulgarium poetarum» y aceptada doctamente por los «docti»: y lo hace, desde luego, con la habitual explicación de Beda, aunque no deja de aclararla —y bien lo necesita aún hoy—[31] añadiendo lisa y llanamente que lo que cuenta en la poesía rítmica —con rima o sin ella— es el número de sílabas, y no la cantidad (pp. 62-63).

A sentirnos en vena de exégetas a lo medieval, el último párrafo lo hubiéramos podido extraer fácilmente de la glosa a un par de versos poco posteriores a Gundisalvo:

> Tu quoque, Callyope, solita es que digna referre,

tu magni laudes ne taceas Iacobi.

‘Calíope, tú también, que lo alto cantas,
a Santiago el Mayor no ahorres loas’.

La invocación a la Musa para que cante al Apóstol (¿y por qué no al son de una de las cuatro cítaras «Graeco exercitio compositas»[32] que adquirió el arzobispo Gelmírez?) habla largo del maridaje de tradiciones en que halla vida lo mejor de la literatura latina medieval. El dístico se lee entre la veintena corta, de mediana factura, compuesta a raíz del fracaso de una expedición almohade, en el verano del año 1190, destinada al oficio de Santiago, el 3 de octubre,[33] y añadida al *Liber Sancti Iacobi* en el célebre *codex Calixtinus*.[34] Se trata de una de las contadas adiciones españolas a la *summa* jacobea del variopinto *Liber* francés;[35] y bien se echa de ver su procedencia, en cuanto se advierte que es el texto del *codex Calixtinus* que acoge más inequívocamente el mito hispánico del Apóstol matamoros:

Cum templum Domini premerent Iherosolimis hostes,
  de celo visa est aere mira acies,
cursus equis albis, arma aurea, candida vestis
  atque equites iuste presidium fidei.
Sic virtus Domini celique exercitus omnis
  contra hostes fidei prelia continuant.
Inde est quod multi, sed qui meruere fideles,
  viderunt magnum signiferum Iacobum.
Hic est, cum lacobi redeunt tria festa beati,
  solvitur ecclesia si qui ligata fuit…

‘Cuando los enemigos de la Iglesia[36]
venían contra el templo del Señor,
viose bajar del cielo por los aires
un prodigioso ejército: armas de oro,
blancos caballos, ropas relucientes,
caballeros custodios de la fe.
Así el poder de Dios y la milicia
de los cielos combaten al pagano.
Muchos, los fieles dignos de ello, vieron
a Santiago el Mayor venir de alférez.
Y al llegar las tres fiestas de Santiago,
toda iglesia con tacha queda limpia…[37]

El propósito que llevó a la compilación de buena parte del *Liber Santi Iacobi* (y posiblemente a atribuírselo a Calixto II), reformar la liturgia de Santiago, no siempre se vio coronado por el éxito. Pero es evidente que la literatura jacobea de la propia Compostela[38] va a mejor desde finales del siglo XI, coincidiendo con la llegada del obispo franco, Dalmacio, y desde luego con la aparición de Diego Gelmírez, otro favorito de Cluny (habrá que volver sobre él). Español (de letra, de polifonía, o bien de ambas) puede ser el *Benedicamus* que el *Liber* afirma compuesto por un doctor gallego («a quodam doctore Gallaeciano editum») y enriquecido con un discanto por Galtero de Château Renard; la conversión de la Península por obra de Santiago aparece ahí esbozada con trazo más firme que en el himno de tiempos de Mauregato que cantaba la Iglesia mozárabe,[39] pero el autor se aplica de mejor gana a evocar el martirio del Apóstol:

Regi perennis gloriae
sit canticum laetitiae,
qui triumphum victoriae
Iacobo dedit hodie.
Decoravit Hispaniam
Apostolus provinciam
illamque gentem impiam
Christi fecit ecclesiam.
Tandem pro Dei filio
sub Herodis imperio
se obtulit martyrio;
benedicamus Domino…

‘Al rey de la eterna gloria
vaya un canto de alegría,
que el premio de su victoria
dio a Santiago en este día.
A la provincia de España
el santo Apóstol honró,
pues tan impía calaña
cristiana iglesia tornó.
De Herodes bajo el mandato,
sufrió por divino amor
martirio que le fue grato.
Bendigamos al Señor…’.[40]

No hay que buscar aquí grandes novedades: el verso, el lenguaje, los motivos de la hímnica estaban perfectamente elaborados. El buen gusto de san Ambrosio había encauzado la poesía cristiana (hasta él, mera secuela de la bíblica) por la tradición latina. La adopción del popular dímetro yámbico acataléctico (u -- | u -- | u -- I u --), dispuesto en estrofas de cuatro versos, con vocabulario clásico y admisión de elementos cristianos, fue un acierto redondo, por el mismo encanto de la forma (pulida, pero siempre fresca; sencilla, pero elegante) y por las posibilidades que abría (baste pensar que en los himnos ambrosianos el *ictus* coincide a menudo con el acento:[41] es *un* camino hacia la poesía rítmica). Pronto enriquecida por el libre uso de la rima, la aportación de san Ambrosio se convirtió en «la forma poética por excelencia»[42] de la himnodia cristiana. Los poetas compostelanos del siglo XII, desde luego, no escapan a la regla. Uno de ellos compuso dos himnos gemelos «in translatione Sancti Iacobi».[43] El primero, «ad vesperas», se esfuerza sin mucha fortuna (como su traductor) por encerrar en cuartetos octosílabos la leyenda del traslado de Santiago, según la supuesta carta del papa san León, incluida en el *codex Calixtinus* (III, 2):

Cuius corpus discipuli
Nocte levantes media
Profani metu populi
Petunt Joppe praesidia.
Navis parata mittitur
Illis a Deo marium,
Corpus in ea ducitur
Per maris longum spatium.
Post diem septem Iriae
Portum intrantes gaudio
Magno coelesti curiae
Laudes cantat tripudio…

‘Los discípulos cristianos,
una noche, el cuerpo alzaron,
por temor de los profanos,
y en Jafa asilo buscaron.
Una nave ya dispuesta
el Dios del mar les envía;
en ella el cuerpo se apresta
a la larga travesía.
Cuando el puerto de Iria alcanzan,
tras siete días de viaje,

las voces al cielo alzan
en muy alegre homenaje…’.

El segundo, «ad nocturnum», es algo más ágil, sobre todo en el arranque:

Gaude, felix Hispania,
Laetis exsultans mentibus
Tui ducis solemnia
Dignis cantando laudibus.
Hic et ille magnificus
Miles potens certamine
Primum palma glorificus
Apostolorum agmine…

‘Gózate, España dichosa,
canta alegre, en digno halago,
por la fiesta jubilosa
de tu capitán Santiago.
Que magnífico guerrero,
adalid de la victoria,
también consiguió el primero
palma de martirio y gloria…’.

No solo el cantar al Apóstol dio un tono notable a la cultura religiosa de Compostela. Por ahora, valga un ejemplo. A principios del siglo IX empieza a consolidarse el uso de amplificar con *tropos* algunas partes del oficio romano; la representación, la interpretación —no el simple canto—, de tales tropos añadidos a los textos canónicos acarreó el nacimiento del drama litúrgico en toda Europa, de Alemania a Inglaterra y Cataluña. En Cataluña, desde luego, y de modo bien fructífero; pero no en la España apegada al rito mozárabe, que ignoraba los tropos, y reformada por Cluny, ajeno al cultivo del teatro litúrgico.[44] La excepción aparente confirma la regla: las dos muestrecillas del género que nos ha legado el siglo XI al oeste de lo que sería la Corona de Aragón proceden justamente de Silos, al que la reforma de santo Domingo libró de la cluniacense; y la única del siglo XII proviene de Santiago, donde complacería a los forasteros, y ofrece rasgos que ligándola a Ripoll (y a Huesca) confirman otros vínculos (en especial, musicales) entre ambos extremos de la Península. La pieza es una sencilla «Visitatio Sepulchri», casi idéntica a cientos de otras. Las Santas Mujeres,

encarnadas por tres niños de blanca túnica, marchaban del coro al altar entonando:

—Ubi est Christus meus Dominus et Filius Excelsi? Eamus videre sepulcrum.

Y tras el altar, un monaguillo vestido de ángel preguntaba:

—Quem queritis in sepulcro, o Christicole?

Con la inmediata respuesta:

—Jhesum Nazarenum crucifixum, o celicole!

Para concluir:

—Non est hic, surrexit sicut predixerat; ite, nuntiate quia surrexit.
—Alleluia! Ad sepulcrum residens angelus nuntiat surrexise Xhristum. Ie Deum laudamus…

Las *prosas* son hermanas de los tropos. El *iubilus*, la larga vocalización de la *-a* final, en el aleluya de la misa, era difícil de recordar. Ya en el siglo IX, [45] para retener la melodía (*sequentia*) de esa *-a* que seguía al aleluya, se recurrió al artificio de ajustarle a cada nota la sílaba de un texto (*prosa*, por no responder a ningún esquema poético conocido). Al resultado de tal operación se le llamó propiamente *sequentia cum prosa*; o, de modo más breve e incorrecto, *prosa*, o aun *sequentia*. Dos coros alternaban el canto (salvo en la introducción y en el remate, de haberlos, que entonaban a una): a cada estrofa seguía una antiestrofa de igual melodía; tales parejas de estrofas y antiestrofa variaban a lo largo de la composición; y la «unidad poética» era la estrofa, determinada por el período musical, no el verso. «La secuencia —dice muy bien Dag Norberg—[46] es la creación literaria más independiente y más original de la latinidad del medioevo». La flexibilidad de la forma se prestaba a infinitos matices (con razón hablaba Berceo de la «*rica* prosa»); y un poeta de genio podía apurar las posibilidades expresivas implícitas en el pie forzado del paralelismo estructural. Ciertamente, la rima primero y después el ritmo fueron recortando la primitiva libertad de la secuencia, aproximándola al himno. Pero durante toda la Edad Media siguieron escribiéndose algunas prosas a la antigua; y, en particular, la

lección de agilidad que ellas dieron invitó a muchos poetas, a lo divino o a lo humano, a un modo de composición más responsable y más pertinente, por más suelto y creativo. Las secuencias llegaron al oeste peninsular con los cluniacenses (Silos aparte). El mismo Bernardo, primer arzobispo de Toledo, se trajo de Moissac y de Agen a sendos canónigos (uno de ellos san Gerardo de Braga) para organizar las enseñanzas de canto eclesiástico.[47] Así, en el siglo XII, la sede primada no solo acogió prosas ajenas, sino que parece haber producido unas pocas propias, bien es verdad que harto medianas y muy al modo francés. La mejor, para la fiesta de San Pedro ad Vincula,[48] parte de una prometedora invocación a la cristiana Musa («nostra camoena»); pero en vez de mantener el tono lírico tan apropiado a la índole de la secuencia, naufraga en una desteñida narración (según *Actus Apost*., XII), con rudos encabalgamientos de estrofa a estrofa:

4a. Hinc Iesum
unigenitum et eius
discipulum
laude consona.

5a. Petre, tuum Dominum,
virginis filium
deposcimus supplices,
quia tua solvere
dignatus est vincula,

6a. Ait: «Surge ac te, Petre,
vestibus induere
et cingulo praecingere,
caligis calcia,

4a. ‘Ya Jesús
unigénito y a su
discípulo,
con armónica loa,

5a. Oh, Pedro, a tu Señor,
hijo de la Virgen,
imploramos humildes,
que se dignó
soltar tus ligaduras,
6a. y dijo: «Levántate, Pedro,

ponte tus vestidos
y cíñete,
calza las sandalias,

4b. Et Petrum
apostolum, aethereum
clavigerum,
pangat vox nostra.

5b. Ad te mittens angelum
luce perspicuum
in medio militum
qui tua latera
percussit in dextera.

6b. Veni sequens me concite
ad inde egredere,
iam liber es, in manibus
et nulla vincula…».[49]

4b. A Pedro
apóstol, celestial
portero,
ensalce nuestra voz.

5b. enviándote un ángel,
de luz radiante,
que, entre los soldados,
en el costado
derecho te golpeó;

6b. ven siguiéndome rápido
y sal de aquí,
ya eres libre, en tus manos
ya no hay ligaduras…»'.

Sin duda es un tanto parcial apuntar las fallas literarias de la prosa en cuestión. Que, en última instancia, himnos, tropos, secuencias, responden a una vocación de belleza trascendente que parece más justo apreciar en el entero «poema de la liturgia»[50] que en este o en aquel poema litúrgico. Y, en nuestro caso, Toledo tuvo mejor fortuna en otros géneros. La música «mozárabe»[51] había llegado al ocaso ya en el siglo X: para entonces, afirma un prólogo del *Antifonario de León*, pocos eran capaces de leer sus

viejos e ilustres neumas, «finitam habentes artem prefulgidam»;[52] con la reforma romano-cluniacense y la llegada de la notación diastemática, cayó en tal olvido que aún hoy no consiguen transcribirla los mayores musicólogos.[53] Algo semejante cabe decir del espléndido himnario de tradición visigótica,[54] tradición que a principios del siglo XI se diría estéril casi por completo. Pero como la letra tiene más consistencia que la música (aquí de don Miguel de Unamuno), como la letra siempre fue más afín a la del resto de Europa y hemos perdido la clave de la música, el brote de la himnodia toledana en el siglo XII[55] se nos ofrece muy naturalmente con la óptica de un renacimiento. Toledo canta a sus glorias de otro tiempo. A san Ildefonso, «ad vesperas», endereza siete gráciles cuartetas hexasílabas; y, «ad nocturnum», seis estrofas un tanto amazacotadas, imitación rítmica y prolijamente rimada del esquema sáfico.[56] Santa Leocadia, «in vesperas et laudes», merece una discreta loa de tipo ambrosiano; y, «ad nocturnum», la joya del período,[57] digna sucesora del *Sanctissimae Leucadiae* de la Iglesia visigótica:[58]

Laetare Toletum
In hoc sacro festo,
Cui totum laetum
Precibus adesto.
Et habere si vis
Aliquid a Deo,
Ista nostra civis
Adquiret ab eo.
Haec dum corde puro
Deum intercessit,
In carceris muro
Pollicem impressit.
Pollex sic intravit
In praedura petra,
Quod crucem signavit
Ut in molli cera.
Sic, Christe, consigna
Corda nostra dura,
Ut te mente digna
Sequamur et pura.

‘Gózate, Toledo,
en tan santa fiesta,
a ella, todo ledo,

tus preces apresta.
Ten por cosa llana
la merced querida,
con que tu paisana
a Dios se la pida.
De corazón puro,
presa, a Dios rogaba,
mientras en el muro
el pulgar hincaba.
Y el pulgar pasó
la piedra roquera,
una cruz marcó
como en blanda cera.
Así, Cristo, sella
nuestros pechos duros,
porque tras tu huella
caminemos puros'.

El verso (la cuarteta hexasílaba del *Ave maris stella*, no extraña a la tradición mozárabe) se aviene bien con la risueña sencillez del poemilla; el prodigio que cuenta (desconocido de la *Passio Leucadiae*)[59] se presenta y se aplica con buen tino, la ilación no ofrece ni un quiebro; el viejo juego de palabras (*Toletum, totum laetum*) no empaña la fluidez del himno, de rima fácil y grata.

La lírica religiosa no solo se cultiva en Compostela y en Toledo (pero casi, casi…).[60] El arzobispo Bernardo trajo de Francia «viros litteratos et honestos», decía antes; añado ahora: y también algunos santos. Es el caso de Pedro de Bourges († 1109), llegado a la sede de Osma para arrancar abrojos y ortigas y plantar los renuevos de la virtud luminosa:

Ut tribulos evelleret,
Spinas et sentes veprium,
Et surculos insereret
Virtutum coruscantium.[61]

O así lo decía el primero de los tres himnos a san Pedro de Osma («ad vesperas», «ad nocturnum», «ad laudes») que compuso un canónigo de la diócesis, en el mismo siglo XII. Un canónigo no mal dotado para las letras y excelente catador de poesía hímnica, que en los cantos «ad nocturnum» y «ad laudes»,[62] en efecto, recurre al artificio de insertar al final de cada estrofa el primer verso de un himno célebre. Con mejor tino, «ad laudes»:

Iam noctis umbra tenuis
Diei lumen aggregat,
Tam servis quam ingenuis
Aurora lucis rutilat.
Almi precatu praesulis
Peccati fit peremptio,
Noxam remitte sceleris,
Iesu, nostra redemptio.
Dum Christo nos confoederat
Huius diei praevia
Solemnitas, adnuntiat
Beata nobis gaudia.
Vexillum patientiae
In corde sed encletico
Tulit fons sapientiae
Ex more docti mystico.
Opacum nostri vulneris
Pii pastoris opere
Donis lucescat superis
Iam lucis orto sidere…[63]

'Cede la sombra al claror,
la tenue noche es ya día,
al criado y al señor
la aurora su luz envía.
Al ruego del buen prelado
para la culpa hay perdón;
descárganos del pecado,
Jesús, nuestra redención.
La fiesta que ahora alborea
nos hace a Cristo allegados,
al tiempo que nos vocea
goces bienaventurados.
Estandarte de paciencia,
en pecho todo candor,
arboló, fuente de ciencia,
como místico doctor.
Lo oscuro de nuestra herida,
a obra del pastor ferviente,
brille con celestial vida
al nacer el sol luciente…'.

Semejantes zurcidos de citas («ensaladas» se llamará más tarde a otros similares) fueron muy gratos a la Edad Media, latina o romance, religiosa o profana,[64] y la hímnica española los registra con especial asiduidad.[65]

El poeta de Osma emplea el procedimiento con soltura y sencillez, y logra dar a la composición un aire lírico muy agradable, de buen sabor tradicional.

Abramos un paréntesis, bajemos de Osma a Córdoba y, tras oír los loores de un santo, oigamos los del diablo. Los refiere, en efecto, una adición del siglo XII a cierto rico manuscrito cordobés: son nueve hexámetros leoninos, [66] es decir, rimados uno a uno por la cesura[67] y el final de verso, con artificio popularísimo en la época (y tolérese la versión, en gracia a ser solo nueve).

> Lucifer insignis lucisque per omnia signis
> optima factura, domini decus atque figura
> deliciis plena paradysi luxque serena
> fulgens fulgore, nimio perfecta decore:
> forma vicisti superos, super astra fuisti,
> cunctis splendorem mirantibus atque decorem;
> effigies prima cecidisti lapsus ad ima.
> Te deiecisti, quia te super astra tulisti:
> gratia fulgoris fuit intima causa doloris.[68]

> ‘Lucifer[69] preclaro, astro del brillar más claro,
> óptima creatura, del Señor honra, figura
> de delicias llena celestiales, luz serena
> siempre con fulgor, colmada de harto primor;
> en beldad venciste a todo ángel y subiste
> hasta las alturas, deslumbrante de hermosuras;
> bello sin segundo, caíste a lo más profundo:
> tú te condenaste, pues sobre el cielo te alzaste;
> fue tu misma lumbre causa de la pesadumbre’.

Claro está que no nos las habemos con unas tempranas *Litanies de Satan* ni con una muestra del luciferismo que de vez en cuando pasa como un fantasma por los corredores de la Edad Media.[70] Se trata sencillamente de un ejercicio retórico en torno a Isaías, XIV, 12-15 («Quomodo cecidisti de coelo, lucifer, qui mane oriebaris?», etc.), el célebre pasaje sobre el ambicioso rey de Babilonia, cuya ruina se compara al apagarse del lucero del alba, que la tradición refirió al príncipe de los ángeles caídos. El poemilla es bien poca cosa, y, sin embargo, el rechinar de su andadura resulta expresivo. Don Ramón María del Valle-Inclán (a quien habrá que suponer lector de Remy de Gourmont) advertía: «Los poemas rimados de la

decadencia latina […], estos poemas de la baja latinidad son hermanos, en el sentimiento, de la imaginería gótica, donde la línea humana adquirió expresión ardiente y torturada, y fue cárcel de almas» (*La lámpara maravillosa*, «El milagro musical», ii). Y sin duda los leoninos «de Lucifero» no desmienten el parentesco arriesgado por Valle-Inclán.

La dimensión literaria de la piedad se rastrea fácilmente en la poesía litúrgica; pero quien pretenda explorar aquella en la España del siglo XII con una mínima atención (imposible aquí) deberá hilar más delgado. Los pulcros, admirables tomitos de los *Analecta Hymnica* pueden engañarnos sin querer, acostumbrándonos a desgajar las manifestaciones poéticas de su contexto en la vida religiosa, con la misma falta de referencias de quien hojea una antología de lírica extraída del teatro español del siglo XVII —digamos, puesto que la hay— y disfruta esta o aquella pieza en espléndido aislamiento, sin otra existencia que en la página impresa. Claro que el espejismo se desvanece en cuanto uno vuelve al epígrafe o pasa los ojos por la lista de manuscritos de cada himno, y a menudo si atiende a las fuentes. Por ejemplo, los dímetros a san Pedro de Osma, «ad vesperas», de que antes citaba una estrofa, en parte no son sino extractos en verso de la vida del santo (§ 4-6).[71] Sospecho que el autor es uno para ambos, pero la unidad que me interesa señalar es la de propósito. *La vida de San Pedro*, conservada en un breviario de Osma, es una bella muestra de la hagiografía coetánea. El autor, con modestia ornamental, la pretende escrita «simplici […] stilo et sermone incomposito»; en realidad está cuidadosa y finamente elaborada.

> Illustrium gesta virorum, iustorum quoque vita et mors, quae in conspectu Domini pretiosa est, non debent a bonorum mente excludi vel temporum meatu veterascere, sed diligenter prudenterque memoriae commendari, reverenter amplecti, delectabili studio imitari… (1)
>
> ‘Las gestas de los ilustres varones, la vida y muerte de los justos, preciosa a ojos de Dios, no deben apartarse de la mente de los buenos, ni envejecer con el pasar de los tiempos, sino confiarse a la memoria diligente y prudentemente, acogerse con reverencia, imitarse con gozoso empeño…’.

Y la resonancia épica del arranque (muy del gusto de los hagiógrafos) abre el paso a una serie de períodos construidos con no menos arte que el

primero. Ahora bien, a la biografía propiamente dicha sigue una *Vita posthuma*, una colección de milagros, «infra octavam legenda». Con lo que ya tenemos restablecido el ciclo litúrgico en que integrar la poesía y la prosa en torno a san Pedro de Osma: himnos y vida (leída o salmodiada) para el oficio de la fiesta, milagros para la octava. Cantos y lecturas, así, responden a un designio común; y también desde un punto de vista literario vale la pena apreciar el conjunto como tal. Desde luego no toda la hagiografía nació con fines estrictamente litúrgicos, sino que buena parte se destinaba a la lectura conventual, a la instrucción del pueblo, a la propaganda de unas reliquias, a la meditación privada.[72] En el mismo siglo XII, la leonesa *Vita Sancti Isidori* (antes atribuida a Lucas de Tuy)[73] ofrece bocado a catadores de muy diverso gusto: al lector más sencillo, los hechos novelescos del padre; al más erudito, sumarios y extractos de la labor de Isidoro, «per quem tibi praecipue, Iberia, lumen veritatis illuxit» (col. 19). El compilador, que a ratos se gasta una prosa muy apropiadamente isidoriana, no dudó a la hora de añadir «pièces justificatives», para enseñanza y deleite del auditorio: «ne protracta lectio fastidium generet audienti» (col. 50); tal un himno de ritmo heptasílabo, que se pretende nacido en un ambiente de «clerici et scholares peritissimi» coetáneos del obispo hispalense, aunque la forma y el latín denuncien a voces su época, y aunque acoja la tardía leyenda de la predicación de Mahoma en España, malograda gracias a la santidad de Isidoro (col. 51):

> Mahometi caecitas,
> perdens gentes perditas,
> illius miracula
> nequiens refellere,
> moesta fuit cedere
> viro sine macula.

Leyenda, dicho sea de paso, que el clero de San Isidoro de León —algo reticente respecto a Santiago— difundía de mil amores. En los sermones de santo Martino de León († 1203) —notemos ya, para no cambiar de escenario—, «le désir de Dieu» casi ahoga a «l'amour des lettres».[74] No falta ahí una cita de Virgilio (CCVIII, col. 567), es cierto, llegada en la transcripción de una página de san Isidoro, de cuya obra se alimentaba Martín (y, a creer al Tudense, lo de «se alimentaba» no es pura metáfora);

también Ovidio asoma alguna vez (CCIX, col. 58), al azar de las fuentes; se hallan pasajes sujetos al ornato del *cursus*. Pero la vocación literaria del autor es realmente muy escasa. En cambio, Fernando, monje de San Millán de la Cogolla, al referir la *Translatio Sancti Aemiliani*,[75] amplifica y reelabora las fuentes (la *Historia Silense*, los diplomas, Grimaldo)[76] con un primor que transparenta no poco gusto por las disciplinas del *trivium*. [77]

Cuentan las crónicas que el domingo de Ramos de 1077 lidiaron en Burgos un caballero castellano y un caballero toledano. Luchaba el primero por el rito mozárabe y el segundo en defensa de la liturgia romana. Salió el de Castilla con el triunfo «falsitate victus miles ex parte francorum», según algunos;[78] como fuera, la *Najerense* adorna el final del duelo con una pincelada presumiblemente fabulosa:

> Accenso magno igne in platee medio, missi sunt in eum duo libri, unus Romanu[m] officium continens, alter vero officium continens Toletanum, sub tali conditione ut cuius modi liber ignem illesus evaderet, eius officium teneretur. Sed cum Toletanus magnum extra ignem saltum dedisset, mox rex iratus illum in ignem pede reiciens dixit: «Ad libitum regum flecta[ntur] cornua legum». [79]
>
> ‘Se encendió una gran hoguera en medio de la plaza y se echaron a ella dos libros, uno con el oficio romano y el otro con el mozárabe, acordando que se adoptaría el rito del que se librara de las llamas. El mozárabe se salió de la hoguera de un gran salto; pero el Rey, airado, lo devolvió a ella de un puntapié, diciendo: «Al gusto de los reyes se pliegan las leyes»’.

«Allá van leys, ó mandan reys».[80] Gregorio VII había recomendado a Alfonso un arzobispo extranjero para Toledo; Urbano II, francés y cluniacense, confirmó en el primado a Bernardo de Sédirac, francés y cluniacense, y le dispensó muy singular protección. Ciertamente la necesitaba Bernardo. La imposición del nuevo rito, según los deseos de Roma, y las muchas otras novedades asociadas a la figura del arzobispo franco levantaron ampollas y resquemores entre el clero indígena. En cierta ocasión, apenas a tres jornadas de Toledo, Bernardo hubo de volver apresuradamente a reprimir la rebelión del cabildo, que había elegido nuevo prelado, despidiendo a los familiares del que juzgaba intruso. Pues al poco Urbano II, con clara muestra de dilección, se hacía acompañar de Bernardo

en un viaje por Francia (1096); y si en 1092 le había concedido la legación apostólica en España y Aquitania, en mayo de 1099, hallándose en Roma el de Sédirac, le confiaba las sedes de Oviedo, León y Palencia, con las demás antaño sometidas a Toledo, «quae antiquis temporibus Toletanae ecclesiae subiacebant».

[De aquel espíritu de rebelión, de tal amistad y de una y otra prebenda se hace cargo el *Tractatus de reliquiis preciosorum martirum Albini et Rufini*, [81] atribuido a un cierto García (o Garsilias), canónigo de Toledo, y por su autor (y personaje) también llamado *Garsuinis*. La *Garcineida* (que así hay que castellanizar *Garsuinis*, como trasunto de *Aeneis*, y habida cuenta de que declina *Garsias* según *Aeneas*) parte de la parodia de un género hagiográfico bien delimitado —las relaciones de hallazgos (*inventiones*) y traslados (*translationes*) de reliquias— y es una obra maestra de ingenio y gracia.[82] Sin embargo, pese al parecer de estudiosos tan eminentes como doña María Rosa Lida, no puede en absoluto considerarse un producto castizo: ni se conserva en manuscritos peninsulares ni la cultura literaria que trasluce es imaginable en la España de hacia el año 1100].[83]

La *Garsuinis* se deja arrimar a la tradición goliárdica, de la que en Castilla apenas hay más rastro que un par de folios que ya en el siglo XIII se guardaban en Toledo, con la hiriente retahíla del «In terra summus rex est hoc tempore Nummus»;[84] en el XIV, el Arcipreste de Hita, tratando «de la propiedad que el dinero ha», glosaba:

> Yo vi en corte de Roma, do es la Santidad,
> que todos al dinero facen gran homildad… (c. 493)

La senda, siglo por siglo, nos lleva hasta Quevedo.

Tras la posada en Toledo, peregrinemos otra vez a la tumba del Apóstol. Dalmacio, el primer obispo cluniacense, consiguió de Urbano II el traslado a Santiago de la sede de Iria-Compostela (1095). Apenas pudo disfrutar la concesión una semana: «octo dies durat, quod nos dolor eius adurat», rima la *Historia Compostelana* (I, 6); y la administración de la diócesis vacante fue entonces encomendada al canónigo que ya la había desempeñado con acierto un par de años atrás, el santiagués Diego Gelmírez, criado con

Alfonso VI y educado en la escuela catedralicia. Gelmírez —ambicioso e inquebrantable— marca con poderosa huella toda la historia de España en la primera mitad del siglo XII. Consagrado obispo en 1101, se aplicó concienzudamente a ilustrar y engrandecer a Santiago, a independizar a Galicia: de León, del primado de Toledo y poco menos que de Roma; hasta el punto de que en la curia pontificia comentaban algunos: «Compostellana Ecclesia… Romanam Ecclesiam non ut dominam, sed quasi sibi comparem respexit» (‘la iglesia de Compostela […] ha venido considerando a la de Roma no como a señora, sino de tú a tú’, II, 3). El fiel cronista lo describe como hombre de ingenio agudísimo «in ecclesiasticis et in saecularibus negotiis»; y subraya que, pues halló a Santiago ruda y sin disciplina, «applicuit animum ad consuetudines Ecclesiarum Franciae ibi plantaret» (‘se consagró a trasplantar las costumbres de las iglesias francesas’). Cluny le prestó hombres y pautas para la reforma y le dispensó larga ayuda en más de un momento decisivo: así en 1120, para alzar el episcopado a la dignidad arzobispal, logro quizá mayor de una carrera fértil en triunfos y no libre de reveses. Fue el mismo don Diego quien se ocupó en que no se olvidara.

> Patres antiqui, de instructione et eruditione posterum soliciti, regum atque ducum gesta necnon virorum illustrium probitates et industrias, paginae commendare consueverunt, ne diuturna vetustate aut longis temporum intervallis abolita in foveam oblivionis labefierent.
>
> ‘Los antiguos Padres, pendientes de la instrucción y pulimento de la posteridad, acostumbraron consignar por escrito las gestas de reyes y caudillos, no menos que las buenas cualidades y dotes de los grandes hombres, para que no las borraran la mucha antigüedad ni el largo paso del tiempo, precipitándolas en la sima del olvido’.

Así, con mimada retórica, se abre el prólogo del *Registrum* que Gelmírez mandó componer y depositar en el tesoro de la catedral (y que hoy conocemos corrientemente como *Historia Compostelana*).[85] Claro está que el «vir illustris» por quien se dice todo ello[86] no es otro que Gelmírez, y los «gesta» registrados, los del mismísimo señor. Pues aunque el *Registrum* dedica algunas páginas a los orígenes de la sede y a los predecesores de don Diego (salvo Dalmacio, hombres sin interés, que no atendieron a conseguir el arzobispado ni otras dignidades eclesiásticas, «sed in armis et in militia versabantur» [II, 3]), con ellas solo aspira a potenciar los muchos trabajos y sufrimientos del prelado en beneficio y defensa de

Compostela: vaya, las «fortunas, peligros y adversidades» de Gelmírez, que decía Lázaro de Tormes en ocasión similar.

El título antiguo y el título moderno se complementan perfectamente. Nuestro libro es muchas veces un mero *registrum*, unos anales interpolados con la transcripción de casi doscientos diplomas; otras tantas, una jugosa *historia*. No menos de cinco autores participaron en su redacción, que se continuaba (si no se concluyó) en 1139, poco antes de la muerte del arzobispo; dos de ellos, Hugo y Giraldo, franceses; otros dos, Nuño Alfonso y Pedro de Anaya, españoles; y en cuanto al quinto colaborador reconocible, el anonimato mantiene el fiel en equilibrio entre España y Francia. En cualquier caso, Giraldo parece haber sido el más asiduo en la tarea,[87] y también el mejor dotado para ella. Los autores son hombres de buena cultura, especialmente nutrida en la Biblia y en los Padres, por supuesto, pero no ajena a las letras clásicas; bien se advierte que algunos (por lo menos Pedro) no pasaron en balde por las aulas del maestro que Gelmírez contrató para la enseñanza del *trivium* (I, 20). Trabajan su latín a conciencia (más a recta conciencia que a conciencia cierta, sin embargo) y ceden con gusto a los encantos de la retórica; el *cursus* (es decir, la disposición rítmica de los finales de frase o de período, según ciertas cadencias fijas)[88] los deleita muy particularmente, y a cada paso echan mano de él para elevar el tono de la prosa. Baste un ejemplo, de Pedro de Anaya (I, 18):

> Inter ceteras quibus praefatus Epíscopus dignitátes [óoo ooóo: *cursus velox*] Ecclesiam suam decorare non pigra solicitúdine festinávit [*velox*] quaecumque in eiusdem ecclesiae altari sua manus restauratória gésserit [óo oóoo: *cursus tardus*], ne in posterum ignorantiae nébula obfuscéntur [*velox*].[89]

Giraldo, «didascalus» de la escuela catedralicia, destaca en refinamiento. Él es quien desearía tener la elocuencia de Virgilio y Cicerón (II, 68; *cf.* 42), quien recuerda algún verso de Horacio (II, 53, aunque solo como «illud poeticum», aprendido en cualquier florilegio o arte gramática), un dicho de Juvenal (III, 2), una sentencia de Virgilio (I, 114; II, 8); a él le acude Salustio a los puntos de la pluma (así en II, 86) o se le ocurre equiparar a los marinos de Pisa y Génova con el «Palinuro Eneae naturae» (I, 103). También él se diría más proclive a la alusión mitológica, el vocabulario selecto y el giro elegante.

La *Historia Compostelana* no se recomienda solo, ni aun en primer término, por la erudición y el aliño de la forma, aunque tales fueran las virtudes propiamente literarias para los coetáneos. Los autores saben dar vida y color al relato. Los muchos azares del gobierno de Gelmírez se prestaban a una narración movida, interesantísima, y la *Historia* logró reflejarlos con adecuado arte. Léase, entre muchas notables, la página en que Giraldo refiere la huida del arzobispo, cuando el motín de 1117:

Eadem die, scilicet Dominica, sole inclinato, praedictus episcopus residens thesauro S. Pelagii, cogitat quid agat, qualiter evadat, qua parte egrediatur. Ecce autem turba multa proditorum celeri cursu veniunt in claustrum S. Pelagii, omnes equidem armati et requirentes episcopum. Quo non invento ibi, egrediuntur ecclesiam proni ad sacrilegium; inquirunt episcopum in angulo ecclesiae, post altaria et etiam sub velaminibus altariorum, interempturi ipsum, si eum invenirent. Tunc monachus thesaurarius, qui cum episcopo erat, convertus ad episcopum: «Vides», inquit, «Pater, proditores tuos discurrentes armata manu?». Ad haec episcopus: «Quid?», inquit. Respondit monachus: «Ecce requirunt te in ecclesiae, extra ecclesiam, sitientes sanguinem tuum; modo huc aderunt, consule tibi ne te hic inventum trucident, cerne quanta turba ingreditur, et quam velociter». Tunc episcopus conversus ad Michaelem: «Fugiamus», inquit, «Michael! egrediamur hinc citius, induere te hoc pallio, et ego hac capa vilissima; inter hos discurrentes discurramus. Inter properantes properemus, inter ingredientes et egredientes egrediamur; solus Deus si vult, potens est liberare nos».

Egreditur itaque episcopus cum praedicto Michaele, positus inter mortem et vitam, et inter frequentes requirentium se turbas transiens pervenit in claustrum eiusdem monasterii, deinde in aliud claustrum; et circumseptus utrobique transiliit per murum iuxta ecclesiam S. Iacobi, ubi est altare S. Petri, et sic pervenit cum praedicto Michaele in dormitorium nostrorum canonicorum per tegulata, et requievit ibi parum. Post haec aperto ostio dormitorii egressus est in quintanam Palatii, quae est ante refectorium. Erat autem lucidissimus splendor lunae praebens sufficiens luminare omnibus concurrentibus ad ecclesiam B. Iacobi, et sua illuc asportantibus. Erat enim tota civitas perterrita formidans reginae militum assultus, et tanti facinoris conscientia noctu et die ad ecclesiam confluebant. Verumtamen episcopus, quasi unus ex illis, transiens per medium eorum pervenit ad domum Petro Gundesindidez canonici et card. ecclesiae B. Iacobi, tot tantisque procellis nec ab episcopi sui favore nec a tramite iustitiae recendentis. Tunc pulsavit Michael ostium, pone latente episcopo propter claros lunae radios et propter frequentes discursus hominum… (I, 116)

‘Aquel mismo día, domingo, a la puesta del sol, se hallaba el obispo en el tesoro de san Pelayo, pensando qué hacer, cómo escapar, por dónde salir. Y hete aquí que llega al claustro, a toda prisa, una turbamulta de rebeldes, todos armados, buscando al obispo. Como no lo encuentran en él, irrumpen en la iglesia, dispuestos al sacrilegio: escudriñan los rincones, por detrás de los altares y aun bajo sus manteles, prestos a asesinarlo, si dan con el obispo como pretenden. Entonces el monje tesorero, que lo acompañaba, se volvió a él, diciéndole: «Padre, ¿no ves a esos rebeldes correr de un lado a otro, armas en mano?». «¿Y…?». «Te buscan en la iglesia y fuera de la iglesia, sedientos de tu sangre; ya están cerca; alerta, no te cojan y acaben contigo aquí mismo; mira qué gentío viene, y a qué paso». «¡Huyamos, Miguel, salgamos de aquí cuanto antes! Ponte este manto,

y para mí esta mezquindad de capa. Corramos con esos que corren, si a prisa ellos a prisa nosotros, salgamos entre los que entran y salen. Solo Dios puede librarnos, si quiere».

Sale, pues, el obispo, con el tal Miguel, entre la muerte y la vida, y pasando a través de la barahúnda de sus perseguidores llega a un claustro del monasterio, y luego a otro. Y viéndose rodeado por ambas partes, saltó por el muro junto a la iglesia de Santiago, por donde da al altar de san Pedro, y, siempre con Miguel, gateó por el tejado hasta el dormitorio de nuestros canónigos, y descansó allí un momento. Luego, abriendo la puerta, salió a la quintana del palacio, frente al refectorio. La luna, singularmente clara, daba luz de sobras a todos los que acudían a la iglesia de Santiago, cargados con sus bienes; y es que la ciudad estaba aterrorizada, temiendo el asalto de las tropas de la reina [doña Urraca], y consciente de su grave culpa la masa se acogía a la iglesia día y noche. El obispo, con todo, cruzando como uno de ellos, marchó a casa de Pedro Gundesíndez, canónigo y cardenal de la iglesia de Santiago,[90] que pese a tantas y tan grandes tormentas no se había desviado de su obispo ni de la senda de la justicia. Miguel llamó a la puerta, ocultándose el obispo detrás, para rehuir los claros rayos de la luna y el continuo pasar de los transeúntes…'.

La construcción efectista, la atención al detalle, el ágil diálogo, el sabio uso de los tiempos dan al pasaje un espléndido brío literario, frecuente en la *Historia Compostelana* e insólito en las crónicas españolas contemporáneas. Véase aun otra muestra (debida a uno de los redactores anónimos), también a propósito de un motín contra don Diego (1136), quien esta vez libró peor:

Tunc ad ianuam palatii cum securibus et asciis et ensibus et omni genere armorum accedentes, adeo impellendo et portam tundendo percusserunt, quod sudores ad instar fluminis manare coeperunt, nec ingredi unquam potuerunt. Unde non aliter adversus venerandum Patrem fremebant et dentibus stridebant quam leones, qui longam famem patientes in cavernis clausi et ferreis vinculis colligati, visis animalibus ululant et carnibus animalium fauces replere desiderant. At ubi per inferiorem palatii portam ingredi non potuerunt, per ecclesiam B. Iacobi ascendentes, iannas palatii superiores cum bipennis et ensibus fregerunt, et descendentes in domos soleratas, ita praepondere et armatorum multitudine tremendo sonuerunt solia, ut sonant fulgura et maxima caeli tonitrua, tunc quidam canonicus, superna clementia allatus, vir et reverendus, archiepiscopum admonuit ut fugam iniret vel ad altare B. Iacobi apostoli confugeret, alioquin a carnificibus et ebriosis in eodem die acerrimum genus mortis subiret. Quo audito, velociter exsurgens et strepitus pedum superius ambulantium audiens, canonico praedicto et aliis similia nuntiantibus fidem adhibuit, et ut in lecto procumbebat, tantummodo eiusdem canonici cappa coopertus, et in manibus duorum canonicorum fultus abire coepit invitus. Illi autem ignominiosi, membra et esca diaboli facti, archiepiscopum abeuntem et fugientem per plateam videntes, omnes in soliis desuper stantes, unanimiter proiecerunt in eum lapides, et usque ad altaris B. Iacobi introitum insecuti sunt senem venerandum cum densitate lapidum et multitudine saxorum. Cum tanta siquidem crudelitate et feroci asperitate lapides et saxa post archipraesulem gloriosum a manibus sceleratorum volabant, quod lapides chori B. Iacobi collidentes et frangentes, in arenam redigebant… (III, 47)

'Entonces [los rebeldes] se dirigieron a la entrada del palacio con segures y hachas, con espadas y todo género de armas, empujando y aporreando la puerta tan violentamente, que ya les brotaban verdaderos ríos de sudor; pero como no consiguieron forzarla, rugían y rechinaban de dientes

> contra el venerable padre [Gelmírez], no de otro modo que los leones hambrientos de tiempo atrás, encerrados en las cavernas y sujetos con cadenas de hierro, cuando ven a otros animales braman por llenar las fauces con sus carnes. Mas como no podían entrar por la puerta inferior del palacio, subieron por la iglesia de Santiago y rompieron las puertas superiores con hachas de doble filo y espadas; y al bajar a las galerías, con el terrible peso y multitud de gentes armadas, los pisos de arriba retumbaron como los rayos y los truenos más estruendosos. Un venerable canónigo, deparado por la divina clemencia, aconsejó entonces al arzobispo que huyese o se acogiese al altar del Apóstol, so riesgo de sufrir aquel mismo día el más terrible trato a manos de semejantes verdugos y borrachos. Al oír esto, sumado al estrépito de los pasos por arriba, se levantó rápidamente, dando crédito al canónigo y a quienes le anunciaban otro tanto; y tal como estaba en la cama, cubierto solo con la capa del canónigo, echó a andar penosamente sostenido por dos canónigos. Y aquellos infames, vueltos trebejos y yesca del diablo, viendo que el arzobispo marchaba de huida por la plaza, desde los pisos de arriba se pusieron a apedrearle todos a una y con cantidad de pedruscos y gran número de cantos acosaron al venerable anciano hasta el mismo umbral del altar de Santiago. Y en manos de aquellos malvados los pedruscos y los cantos volaban contra el glorioso arzobispo con tan gran crueldad y fiereza, que al chocar con las piedras del coro se partían y trocaban en arenilla…'.

Apenas hay que señalar el acierto de la escena, bien graduada, con el recurso a comparaciones e hipérboles muy eficaces, con el énfasis en algunos elementos de significativo dramatismo (el retumbar del edificio, el sonar de los pasos en el techo). Pues junto a tales momentos de animación y realismo novelescos, la *Historia Compostelana* ofrece muchos otros de cauce más apacible, con finos retratos orales, pulidos discursos y cuidada composición.

Gelmírez murió en 1140. No muchos años después, cierto oscuro maestro Pedro de Compostela[91] dedicaba al arzobispo Berenguer, otro predilecto de Cluny,[92] la prosa y el verso de un diálogo *De consolatione Rationis*, 'sobre el consuelo de la Razón'.[93] Basta la última frase para situar el libro en una encrucijada de tradiciones. Los *Soliloquios* de san Agustín, paradójicamente, no son tales, sino más bien coloquios del autor y la razón: y tras la emocionada súplica del prefacio, coloquios bien lúcidos y sutiles. San Isidoro retuvo el esquema del debate con la razón, pero acentuó hasta los límites el lamento del alma pecadora, vistiéndolo con una prosa archirretórica cuyos sinónimos y más sinónimos subrayan la zozobra de la condición humana: el resultado, los *Synonyma de lamentatione animae peccatricis*, fue lección de estilo y de espiritualidad para todo el medioevo.[94] El viejo vehículo de la sátira menipea, mezcla de prosa y verso muy

libremente discernida, se prestaba de maravilla a perpetuar en el *De consolatione Philosophiae* el canto de cisne de tan fino estilista y buen pensador como Boecio: condenado a una muerte injusta, Boecio recibe ahí los consuelos de la Filosofía, con quien siempre tuvo dulce comercio y ahora conversa sobre la providencia, el mal, la fortuna, temas llenos de sentido en su coyuntura. La Edad Media poseyó todo un universo espiritual en el Boecio lógico, teólogo, maestro de método y de lenguaje, «mártir», y desde luego bebió a barba regada en las aguas del *De consolatione Philosophiae*.[95] Pedro de Compostela, en la *aetas boetiana* por excelencia,[96] no iba a ser la excepción. Y a zaga de Agustín, Isidoro, Boecio, el *De consolatione Rationis.*

Rendido, desazonado, el Compostelano se entregaba ya al sueño, cuando he aquí que se le presenta una bellísima muchacha (aunque no sin canas), ceñida de flores primaverales, con el remedio para su vago desabrimiento, si sabe paladear todas las delicias y —con palabras de Galo— ceder al amor que ella le ofrece: es el Mundo, que le invita a sus goces. Pedro está perplejo: embriagado con la hermosa, seductora aparición, ¿va a darse ahora, en la edad viril, a los placeres que rechazó cuando mozalbete? Coronada de rosas, serena y atractiva, llega entonces la Carne, a confirmar los embelecos del Mundo con caricias y sólidas promesas. ¿Por qué rechazarlas? Todos veneran a los dos enemigos del alma; y los deleites de este Mundo son tan tangibles como lejanos los del otro que confiesa la fe. En los vestidos del Mundo, prolijamente ornamentados, se ve cuánto puede ofrecer quien los lleva.[97] Como pide la cosmología de la época, hay en ellos varias zonas, delimitadas por la concurrencia de las cualidades elementales. Donde se combinan el frío y la aridez, en la tierra, viven los animales y los vegetales; donde el frío y la humedad, en el agua, los peces; donde la humedad y el calor, en el aire, las aves. De los cuatro géneros de seres vivos se brindan al lector nutridas muestras, según los cánones familiares de los ejemplarios: el unicornio se deja cautivar por una virgen, la valeriana sana las heridas y une a los desamorados, el delfín anuncia la tormenta, el pelícano se hiere el pecho para alimentar a las crías…

De pronto irrumpe la Razón, resplandeciente y a la vez pudorosa, increpando al Mundo y a la Carne con igual retahíla («scenule meretrices», «figuli falsitatis», etc.) que la Filosofía a las menos desenvueltas musas de Boecio. El Compostelano resbalaba peligrosamente «in sensualitatis

abissum», y la Razón ha venido a salvarlo, encandilándolo con la belleza de sus siete hijas, las artes liberales, pilares del saber antiguo. Helas aquí presentes; y «como corresponde al gusto del autor por el artificio abstracto y erudito»,[98] en este punto harto al margen del proceder común en sus días,[99] no descritas, o apenas introducidas con un rasgo insustancial, sino definidas por su oficio y método. Primero la Gramática, luego la Lógica y la Retórica. Y viendo a las artes del *trivium*, aún como entre sueños, Pedro reconoce en ellas a las que le alimentaron y recrearon «a primeve iuventis flore». La Razón, a su vez, se las recomienda como medicina para la tristeza, le invita a renunciar a toda vanagloria, en una lección de cosmografía moral muy al modo de Cicerón, Plinio, Boecio,[100] y abre ya paso a las artes del *quadrivium*:[101] la Aritmética, la Música, la Geometría, la Astrología. Pero no son ellas la única medicina; en otro terreno el remedio lo dan sus parientes las siete virtudes (cuatro cardinales y tres teologales) en la guirnalda de cada una luce una piedra preciosa, asociada a uno de los siete planetas; y en la apacible huerta de la alegoría, crecen los doce árboles de los signos del Zodíaco, con cuyo concurso Febo regula los tiempos.[102]

La Razón plañe, en verso, los males del Compostelano, olvidado del saber y del bien, y lo exhorta a volver a la cordura, a fijar su meta en lo alto, despreciando el «mundum velut inmundum»; y ya en prosa, sazonada de referencias clásicas,[103] insiste en pedirle que redoble su empeño de bien. Pedro duda, la Razón lo reprende irritada… Pero ahora interviene la Carne, ciega para cuanto no capten los ojos del cuerpo, y no contenta con zarandear de palabra a la Razón, que se aferra a la dimensión trascendente del hombre, la amenaza de obra convocando al ejército de sus hijas, los pecados. La *Psychomachia* de Prudencio legó a la Edad Media el tema de la batalla de los vicios y las virtudes, y lo fijó en una serie de motivos (descripción de los contrincantes, orden de la pelea, etc.).[104] El Compostelano, en medio centenar de versos, nos da una desteñida versión del combate, acribillada de reminiscencias de Prudencio.[105] Al frente de la tropa de los pecados marcha la Lujuria, en cuyo campo forman «Ira, Dolus, Morbus, Furtum, Fraus, Impetus, Error»; y ella, fanfarrona, es la primera en caer a manos de la Templanza. Muerden el polvo después la peste de la Avaricia y la meretriz de la Gula, cunde el miedo, la cohorte de los vicios se dispersa.

La Carne contempla con pasmo la derrota. En adelante, hasta el fin del libro I, Pedro no aparece en la escena: la Carne y la Razón traban un diálogo (en gran parte taracea de pasajes de san Agustín) sobre el pecado, la voluntad y el libre albedrío, la presciencia divina, que lentamente va conmoviendo a aquella. Si antes se revelaba, ya lamenta y reseña todos sus achaques y maldades, ya se declara vencida. Es la «Conversio Carnis», que canta la Razón en veintiséis dísticos elegíacos, pulidos pero faltos de la más leve chispa poética, y donde las vagas advertencias morales se mezclan con algún concreto consejo de gastronomía ejemplar («vires Veneri piperata cibaria prestant» 'las comidas con especias estimulan la lujuria'), como en los *De regimine principum*:

> Si tibi vis vere contricte nomen habere,
> ecce tibi breviter pando salutis iter.
> Seniciem fugias, celestis gloria regni
> non dabitur segni, nec dat ad astra vias;
> sed super ethereum tibi restat magna corona,
> mente quidem prona si colis ipsa Deum… (p. 94)

> 'Si de verdad aspiras a contrita,
> senda es de salvación la que te muestro.
> Evita la pereza, que la gloria
> del cielo se le niega al perezoso,
> y no lleva a los astros tal camino;
> pero sobre el etéreo se reserva
> una magna corona para ti,
> si con mente dispuesta a Dios adoras…'.

El Mundo —al principio del libro II— llora también el descalabro de los pecados: «Heu quid agam, que scuta feram, quo protegar ense?»; y, sobre todo, es incapaz de comprender qué hay de malo en los placeres que ofrece, al fin obras de un Dios bueno, que no tenía por qué reprobarlos. De aquí parten el Compostelano y la Razón, únicos interlocutores en el resto de la obra, para tratar el viejo problema de si es preferible no nacer a vivir desdichado, meditar sobre el pecado original, la predestinación, el paraíso, la Asunción y la Encarnación, con otros temas de mariología y buen número de asuntos conexos. De nuevo san Agustín presta la doctrina y la letra de sentencias o pasajes enteros. Aun dentro de su insulsez y monotonía, quizá se hallen en el libro II los mejores versos del *De*

consolatione Rationis. Así sobre la Inmaculada Concepción, con la célebre imagen del sol y la vidriera[106] y las habituales aplicaciones del Éxodo, III, y San Juan, XX:

> Ut propriis solis radiis lux vitra subintrat,
> sic uterum Rector superum mox Virginis intrat.
> Ut Dominus clausis foribus loca discipulorum
> ingreditur, sic rex oritur de matre bonorum.
> Ut rubus ardens non tamen ardens uritur igne,
> sic igitur Christus oritur de virgine digne… (p. 122)

> 'Como el rayo de sol pasa por la vidriera,
> así el rector del cielo al vientre de María.
> Y como a los discípulos, por mucho que estuviera
> atrancada la puerta, Cristo se aparecía,
> así nuestro rey nace de la madre más bella.
> Como la zarza ardía y no se consumía,
> así nace el Señor de quien era doncella…'.

O en el poema final de la obra, «Conditiones infernii», donde volviendo sobre un motivo ya aludido («Musa Maronem, dogma Platonem, laus Salomonem / non redimit…», p. 91) el Compostelano rima con acierto la condenación inevitable de quienes no conocieron a Cristo:

> Non ibi magestas nec opes nec copia census
> salvat Alexandrum, sed nec prudentia sensus
> salvat Aristotilem, nec mens discreta Platonem,
> nec laus [Assuerum],[107] nec provida mens Salamonem… (p. 132)

> 'Allí ni la realeza ni el oro y profusión
> de censos a Alejandro salvan, ni la prudencia
> allí salva a Aristóteles, ni tampoco a Platón
> puede salvarle ya la firme inteligencia,
> ni la alabanza a Asuero, la ciencia a Salomón…'.

El mismo libro II no se queda en un mero discurrir en el vacío; un par de veces el Compostelano ilustra sus cavilaciones con sendas ristras de milagros y ejemplos, que se complace en presentar como sucedidos en el terruño y aun oídos de quien los presenció (según los cánones del género):

> Ipsius etiam viri memorati relacione didici —cuenta— quod cum apud Compostellam canonicum quendam infirmum Marcum Picum nomine vissitasset, totam domum teterrimis replletam

spiritibus reperit; sed expulsa a domo concubina eiusdem factaque adsolucione, illis recedentibus, quibusdam aliis lucidissimiis viris domus repleta est; sicque spiritum ex alavit. Dicebat etiam vir idem, quod apud Patronum mulier quedam carnis oblectacionibus dedita longinca egritudine detenta obvit, quam vir suus in quodam lapideo circa eclesiam reposuit monumento. Quadam vero die circa crepusculum homo quidam circa ecclesiam iter faciens eandem feminam ululantem supra monumentum intuytus est. Qui cun ululatus causam exquisisset, ait illa: «Infelix ego quod in sepulcro viri dei reposita sunt, qua ex causa maioribus ignium cruciatibus exardesco». Quo audito, cum vir eius eandem a monumento vellet deponere, inventa est in aquam nigerrimam resoluta, totaque villa eius fatore infecta est. Tunc vir ille memoratus his auditis a Compostella ad Patronum iter aripuit intra visique loci illius ecclesiam, ubi mulier reposita fuerat; aparuit ei quidam episcopali habitu insignitus vestibusque lucidisimis solis materialis superantibus claritatem, qui a terra elevatus, per aera gradiens quinquies ecclesiam circuivit; perpendique vir ille hunc fuisse, cuius mulier sepulcrum suripuerat. (pp. 129-130)[108]

'Supe también por la persona ya nombrada que yendo a visitar a cierto canónigo de Compostela llamado Marco Pico, que estaba enfermo, halló toda su casa invadida por horrorosos espíritus; pero cuando se echó a la concubina del mismo y se le dio la absolución, tales espíritus se retiraron y la casa se llenó de otros sobremanera resplandecientes; y así expiró. La misma persona contaba también que en Padrón murió víctima de una larga enfermedad cierta mujer entregada a los placeres de la carne, y su amigo la enterró en un sepulcro de piedra junto a la iglesia. Pero un día, hacia el crepúsculo, un caminante que pasaba por allí vio a la mujer clamando sobre la tumba; y al preguntarle la causa de sus lamentos, respondió ella: «Pobre de mí, como yazgo en tierra sagrada, he de padecer los mayores tormentos del fuego». Al saber esto, su amigo quiso exhumarla del sepulcro y la halló convertida en un agua negrísima, cuya fetidez inficionó todo el pueblo. La persona mencionada, al tener noticia de ello, marchó de Compostela a Padrón y se llegó a la iglesia del lugar, donde había sido enterrada la mujer; y se le apareció un hombre revestido de obispo, el inmenso brillo de cuyos ropajes superaba el fulgor del sol material, que elevado sobre el suelo, dio cinco vueltas a la iglesia caminando por el aire; y advirtió que era el mismo que había quitado del sepulcro a la mujer'.

«Tu sis omne bonum», piropea el Compostelano a la Razón (p. 108). No debe extrañarnos que en vísperas del triunfo de la escolástica el *De consolatione Philosophiae* haya parado en el *De consolatione Rationis*. La riqueza de alegorías y excursos descriptivos (vestiduras del Mundo, artes liberales, vicios, y virtudes, etc.), sobre todo en la primera parte, de más pretensiones enciclopédicas, se prestaba al «empeño virtuosista en la ejecución de tópicos ornamentales»,[109] que con justicia se ha advertido caro al letrado medieval. Pero la pluma del Compostelano atiende mucho menos de lo habitual en la época a parejos *morceaux de bravoure*, y se complace, en cambio, en el meollo conceptual o ejemplar, en el juego de ideas, en las referencias sabias. La calidad literaria no la cifraba el autor en la sugerencia visual, sino en la pulida prosa y en el ir y venir del verso. Por desgracia, el único manuscrito conservado (hoy en El Escorial) nos

transmite un texto hecho añicos en manos de un copista que no sabía latín; páginas enteras hay cuya secuencia queda cortada tres o cuatro veces por líneas casi ininteligibles, en espera de un editor concienzudo, al que el estudio de las fuentes ha de prestar fundamental auxilio. Aun así, está claro que Pedro de Compostela se esfuerza por usar un léxico y una sintaxis elegantes, con veleidades de dificultad, y atiende con notable cuidado a balancear los períodos de su prosa, a veces con la cadencia del *cursus*:

> Hec igitur puella aspéctu pulchérrima [*tardus*], diversi coloris illústris ornátibus [*tardus*] amictaque florum varietáte vernórum [oóo oóo: *cursus planus*] mundique gérens ymáginem [*tardus*], loquendi súmpsit exórdium [*tardus*], etc. (p. 54)

El verso (salvo en el poema que cierra el libro I en dísticos elegíacos) es uniformemente el hexámetro: no sin faltas de prosodia y algunas licencias recusables, pero en general bastante bien medido y, sobre todo, escrito con voluntad de medirlo bien. Boecio usaba un rico repertorio de metros para dar el contrapunto lírico de lo narrado en prosa; el Compostelano reserva el verso para veinte momentos de especial emotividad («Plantus Rationis», «Laus Dei»), delicadeza («Modus concepcionis»), solemnidad (dedicatoria, «Si tua cura») o tradición poética (batalla de vicios y virtudes, «Conditiones Paradisi»), y aspira a darle variedad rimándolo según los complicados esquemas que deleitaban a los doctos coetáneos.[110] Pedro de Compostela es, desde luego, un pobre poeta: la dificultad de la medida y de la rima la resuelve hartas veces en monótonas tiradas enumerativas; cuesta Dios y ayuda encontrar un verso con una brizna de poesía… Pero estas son tachas para el lector moderno; el autor las habría rebatido haciendo fuerza de la habilidad técnica, la «maestría» que embelesa a la Edad Media, quizá diciendo con Juan Ruiz: «E composelo otrosí a dar algunos leción e muestra de metrificar e rimar e de trovar; ca trovas e notas e rimas e ditados que fiz’ complidamente, segúnd que esta ciencia requiere» (*Prólogo*), «e por mostrar a los simples fablas e versos estraños» (c. 1364). Y de hecho lo más sustantivo del *De consolatione Rationis* no son sus fallas o sus logros literarios, sino su misma voluntad literaria, fruta no de cada día en la España del siglo XII (por más que particularmente presta a madurar en la culta Galicia: no es un azar que allí aparezca, en fecha bien próxima, la más antigua lírica sabia en una lengua peninsular).

La prosa y el verso de Compostela —aun con otro sentido y en otra tradición— nos llevan de la mano a la coetánea *Chronica Adefonsi Imperatoris*,[111] de hacia 1150. Narra el autor con uniforme encomio y discreta prosa los *gesta* de Alfonso VII el Emperador; pero al llegar al más glorioso episodio del reinado, la conquista de Almería (1147), se detiene a advertirnos que para ahuyentar el tedio con el halago vario de la poesía ha decidido revistar en verso a los capitanes que acudieron a la campaña. «Convenere duces…». Llegaron los caudillos de ambos lados del Pirineo, para marchar tras los estandartes de Alfonso VII, «facta sequens Caroli», digno sucesor de Carlomagno: testigo la morería, incrédula, bárbara y como tal vencida. Los prelados cristianos, en cambio, desenvainando la espada divina y la terrena, tanto han prometido la vida eterna a quienes caigan en la lucha y el oro del moro a los demás que a duras penas pueden las madres retener a los más mozuelos.

> A canibus cervus velut in sylvis agitatus
> desiderat, fontes dimittens, undique montes,
> plebs Hispanorum sic proelia Sarracenorum
> exoptans, aeque non dormit nocte dieque. (36-39)

> ‘Como el ciervo en los bosques acosado
> por los perros, escapa hacia los montes
> anheloso, dejando el manantial,
> así vibrando están los españoles:
> tanto ansían luchar contra los moros,
> que no duermen de día ni de noche’.

El léxico y el concepto de los Salmos,[112] unidos a otros caros a la poesía romana,[113] han dado el punto de partida formal para la imagen. En el exordio de la obra, Dios es el «Tonans» (y aunque la designación se halla ya en los antiguos autores cristianos, nunca perdió su regusto a poesía pagana); al conde don Poncio el poeta le equipara más abajo con Sansón y Héctor, con Gedeón y Áyax;[114] y en su pluma los grandes señores se convierten en «consules» con particular facilidad. Pues la misma armonía transparentan otros retazos clásicos y escriturísticos[115] que visten más de una vez el espíritu de cruzada del *Poema de Almería*. Así suele llamarse al

remate en verso de la *Chronica Adefonsi Imperatoris*, y es título cómodo, aunque impreciso: el autor, en efecto, anuncia en prosa (p. 163) el deseo de presentar solo el «catálogo de las huestes», pieza de viejísimo abolengo épico, pero en el convencional prólogo versificado se muestra dispuesto a cantar las «bella virorum», «imperatoris proelia famosa», «bella sub Urgi [‘Almería’] facta»; y, para acabar de oscurecer el designio original, el poema se interrumpe cuando va a iniciarse la campaña almeriense.

«Tuba salutaris resonat»: el nombre de Almería encandila y atrae a viejos y jóvenes, pobres, prelados, francos… Para estos, la lucha es paz; «Hispanis ros est, bellandum denique mos est» (48), ‘para los españoles guerrear es el rocío y, al fin, una costumbre’. Vienen primero los gallegos: las armas les brillan como estrellas, el sonar de los hierros y los relinchos de los corceles atruenan los montes y secan las fuentes, la polvareda oscurece la luz de la luna; los conduce el conde don Fernando. Siguen los leoneses, «florida milities», con las enseñas del Emperador y en cabeza el conde don Ramiro, retratado —como en general los demás adalides— con unos pocos rasgos, donde se combinan acertadamente los datos biográficos reales y los ideales de la «descriptio» retórica. No faltan los asturianos, al mando de don Pedro Alfonso, ni los orgullosos castellanos:

> Illorum lingua resonat quasi tympano tuba […]
> Castellae vires per saecula fuere rebelles.
> Inclyta Castella ciens saevissima bella
> vix cuiquam regum voluit submittere collum:
> indomite vixit, coeli lux quando luxit.
> Hanc cunctis horis domuit sors imperatoris;
> solus Castellam domitavit sicut assellam… (136, 138-143)

> ‘Cual trompa con tambor suena su lengua […]
> Por siglos los varones de Castilla
> fueron rebeldes siempre; levantaba
> Castilla ilustres guerras cruelísimas,
> sin doblar la cerviz a rey alguno,
> mientras lució su estrella, en rebeldía.
> Mas el emperador logró amansarla,
> solo él la domeñó como a una asnilla…’.

De la Extremadura fronteriza han llegado incontables guerreros, con don Poncio. No lejos marchan Fernando Juan y Álvar Rodríguez, nieto del

héroe a quien también el juglar del Cid llamaba «una fardida lança», Álvar Fáñez:

> Tempore Roldani si tertius Alvarus esset
> post Oliverum, fateor sine crimine verum,
> sub iuga Francorum fuerat gens Agarenorum,
> nec socii chari[116] iacuissent morte perempti,
> nullaque sub coelo melior fuit hasta sereno.
> Ipse Rodericus, Meo Cidi saepe vocatus,
> de quo cantatur quod ab hostibus haud superatur,
> qui domuit Mauros, comites domuit quoque nostros,
> hunc extollebat, se laude minore ferebat;
> sed fateor verum, quod tollet nulla dierum:
> Meo Cidi primus fuit, Alvarus atque secundus. (215-226)

> ‘Si en tiempo de Roldán Álvar viniera
> a zaga de Oliveros, estoy cierto
> que al yugo de los francos se plegaran
> los moros, y los buenos compañeros
> no cayeran vencidos por la muerte:
> lanza mejor no ha habido bajo el cielo.
> Rodrigo, aquel a quien llaman Mio Cid,
> de quien cantan que nunca lo vencieron,
> él que al moro humilló, y a nuestros condes,
> se tenía a su lado por pequeño;
> mas yo os confieso la verdad perenne:
> Álvar segundo fue, Mio Cid primero’.

El poeta no ignora la épica juglaresca: lo denuncian aquí los ecos de un *Roncesvalles* español (con un *Roldán*, no *Rollant* ni *Rotlan*) y del *Cantar del Cid*;[117] los dos grandes héroes de la epopeya medieval en España y en Francia se dan la mano en los modestos leoninos del *Poema de Almería*. Modestos sin duda, pero en modo alguno despreciables: justamente por abrevado en diversas aguas (nostalgias de Virgilio, huellas bíblicas y de la épica tradicional románica) el *Poema de Almería* es un espléndido reflejo de su tiempo y, en tal sentido, de hartos quilates también como literatura.

Aún unos pueblos y un puñado de capitanes, y el *Poema* cobra bríos. Los cristianos cercan y toman Ándujar (lo que tal vez no sea cierto, pero añade diez versos excelentes), Baños, Bayona, Baeza: las gobernará don Manrique de Lara, «dapsilis et largus, nulli per saecula parcus» (310). Los guerreros vuelven victoriosos «ad moenia patrum». Y a principios de agosto llegan

mensajeros por el mar anunciando refuerzos. La tropa, desfallecida, tuerce el gesto ante la promesa de nuevos combates:

> et via longa nobis, diversis consita spinis,
> potus sive cibus in saccis non manet ullus,
> partibus e cunctis sequitur nos bellicus ensis.
> Heu lux argenti chari fulgorve talenti,
> non esses nostris utinam collata sinistris!
> Auro pro parvo gladiis moriemur in arvo
> et plaudent aliis uxores nempe maritis,
> et nati flebunt, alii cum lecta tenebunt,
> et carnes nostras volucres coeli lacerabunt. (352-360)

> 'Para nosotros el camino es largo,
> erizado de espinas; en las bolsas
> no queda ya una gota ni un bocado;
> por doquiera la guerra nos acosa.
> ¡Ay brillo de la plata tan preciada,
> ay lucir del talento, en mala hora
> os cargamos! Por poco oro caeremos
> al filo de la espada, y las esposas
> correrán a agradar a otros maridos,
> de otros serán los lechos —mientras lloran
> los hijos—, y las aves de rapiña
> al fin desgarrarán nuestras carroñas'.

Pero el obispo de Astorga se apresura a acallar los murmullos (las tradicionales «quejas del guerrero») con una encendida arenga: las puertas del paraíso están abiertas para los cruzados, crean todos en el Dios de los milagros…

Aquí, en el incompleto verso 373, se detienen la *Chronica* y el *Poema*. ¿Fueron tal vez obra de Arnaldo, el obispo de Astorga (muerto hacia 1152) cuyo parlamento queda interrumpido? De ser así, nos las habríamos de nuevo con un francés (o un catalán) tras una historia escrita al occidente de España (piénsese en lo dicho sobre la *Compostelana*).[118] Claro que el autor pudiera ser un leonés, y desde luego la *Chronica* es leonesa de espíritu; no cabe hacer gran fuerza del cotejo, pero vale la pena comparar el distanciamiento de Giraldo, cuando menciona una voz gallega («ex intestinis […] vaccae, quod *Gallaeco* vocabulo 'duplicia' nuncupatur», *H. Compostelana*, I, 2), con la familiaridad con que el anónimo escritor recurre una y otra vez a «nostra lingua» romance. Con todo, las alusiones al vulgar

(p. 79: «turres, quae lingua nostra dicunt ‘alcazares’»; p. 86: «insidias, quae lingua nostra dicunt ‘celatas’», etc.) lo que prueban sin duda es que el autor, dentro de sus límites, atendía a mantener un latín medianamente puro.[119] De verso sabía poco: junto a hexámetros bien medidos o simplemente sujetos a un patrón rítmico,[120] se hallan bastantes que parecen ajenos a todo sistema, como la misma rima leonina, presente unas veces y ausente otras, sin especial motivo. En prosa era dueño de un estilo fluido y preciso, aunque sin garra, plagado de resonancias bíblicas; la pluma se le va continuamente tras el léxico, el giro y el período de la Escritura. Lo mismo para una descripción, calcada sobre I Macabeos, IX, 14-17:

> Initio autem certamine, Sarraceni clamabant tubis aereis et tamboribus et vocibus et invocabant Mahometum. Christiani autem ex toto corde clamabant ad Dominum Deum et ad Beatam Mariam et Sanctum Iacobum, ut eorum misererentur et obliviscerentur peccata regum et eorum et parentum. *Et ceciderunt vulnerati multi ex his et illis*. Novissime vero *vidit* consul *quia firmior est pars exercitus* regis Sibilae *et convenerunt cum ipso* in bello *omnes constantes corde* et rex Sibilae cecidit in bello et mortuus est… (p. 94)

> ‘Al entrar en el combate los sarracenos metían ruido con trompas de viento, tambores y gritos, y apellidaban «¡Mahoma!». Los cristianos invocaban de todo corazón al Señor, a Santa María y a Santiago, para que se compadecieran de ellos y perdonaran los pecados de los reyes, los propios y los de sus mayores. *Y cayeron heridos muchos, de una y otra parte*. Pero pronto *vio* el cónsul *que el ala más firme del ejército* era la del rey de Sevilla, *y allí le acompañaron todos los de ánimo tenaz* en el combate, y el rey de Sevilla cayó en la lucha y quedó muerto…’,

que para un pasaje dialogado, según I Samuel, XXX, 11-13:

> Et dum milites Toletani cum alcayde ambularent huc et illuc, *invenerunt virum* Sarracenum latitantem in quadam spelunca et comprehensum *adduxerunt eum* ante conspectum Toletani alcaydis, *dixitque ei* Munio Adefonsi: «*cuius es tu*? vel unde es? *et quo pergis*?». *Qui ait ei*: «*puer* Agarenus *ego sum*, servus Farax adali de Calatrava…». (p. 139)

> ‘Y mientras los caballeros toledanos, con el alcaide, iban de un lado para otro, *hallaron a un* sarraceno oculto en una cueva y, haciéndole preso, *lo llevaron* a presencia del alcaide toledano; y Muño Alfonso *le dijo*: «*¿De quién eres, de dónde vienes, dónde vas*?». *Respondiole*: «*Soy un mozo* sarraceno, siervo de Faraz, adalid de Calatrava…»’.

El editor habla de «plagios bíblicos». A veces sí lo son, pero paladinos, destinados a ornar el texto y aun a subrayar el carácter divinal de los *gesta* de Alfonso VII; muchas más, se trata sencillamente de que se aprendía a leer y escribir con la Biblia, en parte memorizándola,[121] y tal aprendizaje

marcaba de modo indeleble a los letrados, que se plegaban a la andadura del libro santo con la misma naturalidad con que quizá nosotros perpetuamos la caligrafía de una maestrita de primaria.[122]

«Domus seminis», semillero de problemas. El buen monje que hacia la segunda década del siglo XII (o no mucho después) se disponía a escribir la historia de Alfonso VI posiblemente no sospechaba la letanía de hipótesis que iba a provocar aludiendo al cenobio en que se ordenó como «domus seminis». Los copistas medievales entendieron (al parecer bien) 'casa de la semilla', 'monasterio del grano', y glosaron al margen (al parecer mal): «Santo Domingo de *Silos*». Los estudiosos de hasta ayer aceptaron la glosa y bautizaron *Historia Silense*[123] al texto en cuestión. Mas era la suya una fe muerta, sin obras, y pronto empezó a descomponerse. Ciertamente, nada en el libro invita a vincularlo al monasterio burgalés de Silos (no mencionado siquiera, aunque ocasiones no faltaron) y mucho nos lo arrima a León. Es fácil, por otro lado (así lo advierte don Manuel C. Díaz y Díaz), que «domus seminis» sea solo mala lectura de un original que diría «domus *sci innis*», aludiendo al monasterio de San Juan de León (o, menos verosímilmente, a San Juan de Corias, en Asturias, como quiere el profesor A. Ubieto, partidario de atribuir la obra a Pelayo de Oviedo).[124] Pero la hipótesis parece de verificación sumamente difícil. Contentémonos, pues, con llamar a nuestra crónica *Historia Seminense*, vaguedad justamente defendida por Menéndez Pidal, y afirmar más resueltos su leonesismo.[125] No por ello variará gran cosa nuestra apreciación literaria. Y la *Seminense* la merece en grado notable, en primer término por la originalidad del plan y lo personal de la ejecución. El cronista había proyectado narrar de cabo a rabo («perscribere», dice) las gestas de Alfonso VI, pero no pasó de detallar las de Fernando I, y aun se diría que solo las redactó provisionalmente.

> Cum olim Yspania omni liberali doctrina ubertim floreret —empieza— ac in ea studio literarum fontem sapientie sitientes passim operam darent, inundavit [*sic*] barbarorum [i. e., 'los árabes'] fortitudine, studium cum doctrina funditus evanuit. Hac itaque necessitudine ingruente et scriptores defuere et Yspanorum gesta silentio preteriere. (p. 1)
>
> 'En otro tiempo España florecía ricamente en todas las artes liberales, y por doquiera abundaban quienes sedientos de la fuente del saber se aplicaban al cultivo de las letras; mas cuando la anegó

la rudeza de los bárbaros, letras y artes se desvanecieron por completo. Y así, en tan perentoria conyuntura, faltaron escritores y las gestas de los españoles pasaron en silencio'.

La misma queja resuena una y otra vez en la historiografía española:

España no caresció
de quien vertudes usase,
mas menguó et fallesció
en ella quien las notase,

escribía Fernán Pérez de Guzmán;[126] en el prólogo de la *Seminense*, unida a un intento de explanación, marca bien el tono de la obra: reflexivo, tan atento al dato como a la interpretación, providencialista. Y es no poco significativo que el autor confiese haberse puesto a la tarea tras meditar largamente las sentencias de los Padres y la Sagrada Escritura (p. 7), aducida con frecuencia para ahondar en el sentido de lo historiado. Precisamente por tal voluntad de comprensión, la secuencia de la *Seminense* no es lineal, sino muestra tantos quiebros, retrocesos y digresiones cuantos pide la materia.

El punto de partida es nada menos que la aparición del paganismo, que nuestro monje presenta doctamente revuelta con la tradicional explicación de la compostura derecha del hombre:

Et illi, quibus Creator rerum inter cetera animalia perspicuos et erectos vultus ad inhiandum celestibus generose dederat, tetra caligine obscurati, curvi pronique, demones sub falsis imaginibus ligni et lapidis metallique adoravere. (pp. 2-3)

'De modo que los mismos a quienes el Creador generosamente había distinguido de los demás animales, dándoles rostros erguidos, capaces de contemplar y desear el cielo, ya sumidos en tenebrosa oscuridad, corvos y vueltos al suelo, adoraron a los demonios en falsos ídolos de madera y piedra y metal'.

El arrianismo final de Constantino «et istius subsequentium», la misma herejía de los godos y la maldad de Vitiza, oculto entre los cristianos «quasi lupum inter oves», son para el Seminense otras tantas sendas al castigo de la invasión sarracena. Advertido lo cual, empieza a desbrozar el tema por la sangrienta sucesión de Fernando I, y la muerte de Sancho frente a Zamora («que en el tiempo antiguo —dice— llamaban Numancia») le da pie a un par de páginas excelentes, donde no faltan efectismos de retórico: «Tunc

cerneres ex tanta audacia tantaque letitia, dispersio quanta quantaque tristitia in illo tanto tamque nobili exercitu fuerit» (p. 9). Pero para que el lector entienda más lúcidamente la posterior actuación de Alfonso VI, el cronista se siente constreñido a volver al odiado Vitiza y a pintar con colores legendarios un animado cuadro de la «destrucción de España», con las consabidas figuras: Rodrigo y los vitizanos, don Julián y don Oppas… [127] Y siguiendo el hilo de la genealogía real, la *Historia* nos lleva hasta la muerte de Fernando I y ahí, en el 1065, se corta bruscamente. La interrupción confirma lo que ya permitían sospechar varios descuidos e incoherencias en la segunda mitad (mitad larga) de la obra: que el autor nunca llegó a revisarla.

Nuestro anónimo no lo es tanto que no nos diga algo de sí mismo: el cariño de Urraca († 1101) hacia Alfonso lo asegura «experimento magis quam opinione» (p. 11); algunos datos sobre los tiempos de Almanzor y Ramiro III los conoce gracias al «paterno relatu» (p. 60). Desde luego era hombre de acusada personalidad y criterio propio. Por el insignificante Vermudo III de León siente verdadera debilidad, y lo pone por las nubes; odia a los francos y no ahorra ocasión de zaherirlos: por infieles, por venales, por blandos (pp. 5, 16, 30). Contra quienes afirman que Carlomagno tomó algunas ciudades españolas (siendo así que «more Francorum auro corruptus» pronto dejó la Península por los baños de Aquisgrán) dispara andanadas de brioso polemista, solo comparables a las que le suelta al maldito Vitiza. Explota las fuentes con la largueza habitual en la época,[128] mas las combina según su peculiar entender; y, por otro lado, sabe decidirse ante dos opciones posibles: «Michi tamen videtur magis…» (‘pero a mí más bien me parece’, p. 69). Da muestra de una erudición notable para los tiempos; y aunque su latín dista mucho de perfecto, lo trabaja con paciencia de artesano. Así, acribillan el texto incontables retazos de la fraseología de Salustio,[129] mientras la *Ilias latina* le presta la suntuosidad de los amaneceres mitológicos:[130] «Mane itaque facto, cum primo Titan emergeretur undis» (p. 71 < v. 126); «Iamque die tertia emenso Olimpo sol occubuerat» (p. 82 < v. 108; *cf. Geórgicas*, I, 450). O bien Ovidio le brinda uno más ortodoxo para incluirlo en un milagro de Santiago: «sol primo clarum patefecerat orbem» (p. 76 < *Metamorfosis*, IX, 795); y Virgilio le proporciona un elegante rodeo: «vitam pariter cum sanguine fudit» (p. 9 < *Eneida*, II, 532).[131] El arcaico

«isdem»[132] (por «idem») aparece a cada paso, y tras él se adivina el gozo del letrado que lo reitera a conciencia de que da un ornato singular a su prosa; como lo da al conjunto el uso familiar de «civitas Complutensis» o «Trucio», aunque se condescienda a traducir: «nunc Alcalá», «nunc Nájara». Si a ello se une que los momentos historiados con menos prisa (la coyuntura de la invasión musulmana, el reinado de Fernando I) acreditan a un buen narrador, capaz de referir con gusto una anécdota o un milagro, definir una situación con pocas pinceladas e ilustrarla con un discurso oportuno, se tendrá una idea de lo que la *Seminense* venía a significar tras el desierto de la historiografía leonesa en el siglo XI.

En el XII nace la castellana, y como tantas otras cosas (sin duda más que sabemos) al calor de un cenobio inspirado por Cluny. El monasterio de Santa María de Nájera, en La Rioja (castellana de 1135 a 1162, y definitivamente desde 1176), pasó a contarse entre los cluniacenses en 1079. El monje que a mediados de la centuria siguiente compiló allí una historia desde la creación del mundo a Alfonso VI (universal en lo antiguo, nacional en la época visigótica, castellano-leonesa después)[133] mostraba bien quién era y de dónde venía. La porción más estimable de la *Crónica Najerense*[134] relata los agitados tiempos de Sancho II. Con no poco acierto, verbigracia, reseña el consejo que precedió a la batalla de Vulpejera. El rey advierte que los leoneses aventajan en tropas a los castellanos, pero fanfarronea: «Si illi numerosiores, nos meliores et forciores. Quin immo lanceam meam mille militibus, lanceam vero Roderici Campidocti centum militibus comparo?» (‘Si ellos son más numerosos, nosotros somos mejores y más fuertes. ¿No vale mi lanza por mil caballeros, y la de Rodrigo el Campeador, por ciento?’,[135] XI, p. 272; p. 111). El Cid, más modesto, afirma que él se limitará a luchar contra uno solo, y sea lo que Dios quiera. Sancho no consigue sacarlo de ahí, aunque va rebajando sus *gabs* a cincuenta, a cuarenta, a treinta, a veinte, a diez caballeros rivales. La mañana siguiente, entablada la lucha, Alfonso cae preso de los castellanos en el mismo momento que Sancho de los leoneses; pero el Cid pronto libera a su señor, y la sujeción de Alfonso decide la partida por los castellanos. Don Sancho encadena al hermano vencido y lo

pasea «per singulas civitates et oppida», sin atender a los ruegos de religiosos y próceres. Y Alfonso solo obtiene la libertad gracias a san Hugo, abad de Cluny, cuyas oraciones consiguen que san Pedro, «claviger celi», se aparezca a don Sancho para ordenársela. En este punto, el cronista sigue de cerca un texto cluniacense, el *Epitome vitae Sancti Hugonis*; pero hasta aquí (y la dualidad de fuentes delata la condición del autor) ha venido prosificando un poema sobre el reinado de Sancho II (1065-1072), héroe del particularismo castellano. Un poema épico al parecer con todos los clichés del poema épico erudito o de tradición oral (así, entre lo resumido, el consejo previo al combate, las bravatas fáciles de expresar en series o núcleos paralelos, sin duda la misma batalla). Un poema épico perdido, ¿en latín o en vulgar? En uno y otro: es decir, *dos* poemas. Es diáfano que la *Najerense* prosifica una epopeya latina, seguramente en hexámetros rimados «secundum leonitatem»; pero parece cierto que a su vez ella tenía en cuenta un cantar romance de los que sabemos que existieron sobre Sancho II y nuestro mismo cronista hubo de conocer. Del pasaje en que la *Najerense* pinta el encuentro de Vulpejera, William J. Entwistle,[136] con bastante optimismo,[137] pudo extraer estos versos:

> *Undique* prospiciens campum Rodericus *et unde*
> sit *rex ignarus*, [*vix tandem a longe videbat*],
> regem *ubi* bis septem ducebant legionenses.
> Instanter properat sicque *illis eminus inquit*:
> «Quo miseri fugitis? vel quae victoria vobis
> si nostrum fertis, *sed* vestro rege caretis?
> nostrum reddatis ut uestrum regem habeatis».
> Illi *autem* regem esse suum captum *haud sapientes*
> —nequaquam fieri id *factum* potuisse putantes—,
> verba [*ut inania*] *habent et contemnunt* Roderici.
> «Stulte, quid insequeris capti vestigia regis?
> Solus eum *e* manibus nostris *evellere credis*?»
> *Queis* Rodericus ait: Si lancea sola daretur,
> *adiutante Deo, non longo tempore* vobis
> *monstrarem quae sit mea* [*tota*] *voluntas*. At illi
> lancea *ibi* in campo fixa *procedere temptant*:
> quam [*tunc*] *arripiens* et equum calcaribus urgens,
> *incursum faciens*, unum deiecit [*in herbam*]
> prostavitque et, eos *iterum atque iterum* feriendo,
> eripuit regem atque exhibuit equum et arma.
> Sic *faciunt ambo preliantes et ferientes*,
> ut non evaderet nisi unus sauciatus.

‘Por el campo Rodrigo busca al rey,
cuando a lo lejos ve que se lo llevan
catorce leoneses. «Miserables,
¿adónde vais huyendo?» —el Cid vocea,
corriendo para allá. «Perdéis a Alfonso
por Sancho: ¿qué victoria, pues, la vuestra?
Volvednos nuestro rey, por recobrar
al vuestro». Los guerreros no sospechan,
ni aun pueden concebir, a su rey preso
y ríen la propuesta como necia.
«¡Por qué sigues los pasos, majadero,
de tu señor cautivo?» —le contestan.
«¿Acaso te figuras que tú solo
podrás arrebatárnoslo a la fuerza?»
«Si me dais una lanza» —les replica
Rodrigo— «y Dios ayuda no me niega,
ahora mismo veréis qué me figuro».
En el campo, así, la hincan y se alejan.
Tómala el Cid, da espuelas al caballo,
acomete y derriba a uno en la yerba,
carga una y otra vez, rescata a Sancho
y arma y cabalgadura le presenta.
Y combatían ambos con tal brío,
que solo escapó uno, y a maltrechas’.

Pérdida bien lamentable para la historia literaria de España, la de ese poema sobre Sancho II que extracta la *Najerense*, del testamento de Fernando I a la traición de «Bellidus Ataulfus». ¿Se compondría en San Salvador de Oña? Allí fue enterrado don Sancho, y parece que lo subrayaba la conclusión del texto prosificado; allí se grabó su epitafio en leoninos de aliento heroico:

Sanctius, forma Paris, et ferox Hector in armis,
clauditur hac tumba, iam factus pulvis et umbra.
Femina mente dira, soror, hunc vita expoliavit,
iure quidem dempto, non flevit fratre perempto.[138]

‘Sancho, en belleza Paris, fiero Héctor en la lucha,
ya vuelto polvo y sombra, yace bajo esta tumba.
Una hermana cruel le arrebató la vida,
sin siquiera llorarlo, contra toda justicia’.

Otras varias leyendas épicas castellanas, reducidas a unas migajas, hallan asilo en la *Najerense* (por ello humilde precursora de las obras maestras de

la historiografía romance por venir); pero no debe engañarnos el leve color que le prestan a algunas páginas. De hecho al cronista (o a la serie de cronistas) de Nájera le dejaba frío la literatura: testigo acallado el *Carmen Sanctii Regis.*

Poco habríamos perdido si algún émulo de la *Najeranse* hubiera disuelto en mediana prosa toda la epigrafía versificada en nuestro período.[139] Cuando uno compara el bellísimo «Epitaphion Antoninae», de época gótica, [140] con los «Clauditur in Christo sub marmore Sthefanus isto» y los «Nobilis Urraca iacet hoc tumulo tumulata» del siglo XII, comprende muy bien lo que la invasión árabe significó para las letras, en las mismas vísperas de un decisivo renacer de la cultura europea.[141] Pero si la poesía no se deja ni rozar en piedra, sí asoma muy tímida en música. La muerte de Sancho III de Castilla, tras un año de azaroso reinado (1157-1158), frustró muchas esperanzas: moría el Deseado dejando a un hijo niño, expuesto a las ambiciones de Fernando II de León. Un músico de la capilla real (probablemente) compuso un *conductus*, a una voz, para plañir la triste ventura de Sancho III y del futuro Alfonso VIII, y, con ella, la del reino:

Plange, Castella, misera,
plange pro rege Sancio,
quem terra, pontus, aethera
ploratu plangunt anxio.
Casum tuum considera,
patrem plangens in filio,
qui etate tam tenera,
concusso regni solio,
cedes sentit et vulnera.[142]

‘Llora, Castilla, mísera,
llora por el rey Sancho,
que cielos, mar y tierra
lloran con llanto amargo.
Considera tu pena,
llora al padre en el vástago,
pues que en edad tan tierna,
el trono zarandeado,
la muerte lo golpea’.

Por desgracia, el poema se detiene aquí, cuando cabía esperar algunas estrofas no despreciables, a juzgar por la muestra, aunque seguramente plagadas de los tópicos habituales en el género.[143] Tópicos que acoge, desde luego, un *planctus* por la muerte de Fernando II (1188), que sí nos conserva entero un manuscrito florentino. Es pieza de borrascosa retórica, pero estructurada muy eficazmente, según la melodía, grave y emocionada:

Sol eclypsim patitur
ex mortis obiectu,
mundi lux extinguitur
solis in defectu.
In celum sol iustitie
raptus, dum terras deserit,
orbem nube tristitie
solis occasus operit.
Dum Fernandus Hyspanie
laus, decus, apex glorie,
sol virtutum, fons gratie,
Qui regum sceptrum tenuit,
quem nec potestas domuit
nec Martis horror terruit,
heu! mortis iugo subditur.
Sed mors in morte moritur,
dum mors in vitam vertitur,
dum pro superno bravio,
imo mutato solio,
in regis regum regia
stolla fulget rex regia.[144]

‘El sol ha entrado en eclipse
al encuentro con la muerte;
la luz del mundo se extingue,
porque el sol está ya ausente.
Deja el sol de la justicia
la tierra, llevado al cielo;
cubre el mundo, con su ida,
la nube del desconsuelo.
Ay, Fernando, prez de España,
y honra, cúspide de fama,
fuente de virtud y gracia,
el que acaudilló los reinos,
no cedió a poder ajeno,
del terror de Marte exento,
dobla al yugo de la muerte.
Mas esta en la muerte muere,

al par que en vida revierte;
  y por lauro celestial,
solo mudado el sitial,
  en el real del rey de reyes,
con real manto el rey esplende'.

Aún estamos muy lejos de Juan Ruiz, Jorge Manrique, Fernando de Herrera, García Lorca; pero la trocha nos lleva a la gran avenida de la elegía española.

Un par o tres de plantos, al fin obras de circunstancias,[145] no compensan la falta de una lírica. Y es el caso que la bellísima poesía profana del siglo XII, tan animada, risueña, varia, si copiosa en toda Europa, falta por completo en el occidente peninsular (unos pocos versillos en el colofón de algún manuscrito[146] claro es que no alteran la verdad del aserto). La ausencia de la lírica nos da bien la modesta medida de la parcela literaria a que venimos atendiendo. Una medida modesta, repito, pero aun así muy superior e innovadora respecto a lo pasado. La invasión del año 711 asestó un rudo golpe a la vida intelectual, ya agonizante, y dejó a la clerecía española casi al margen de las corrientes revitalizadoras del «réveil» del temprano siglo VIII y de la «correctio» carolingia en el resto de Europa. Cuando la comunicación se restablece efectivamente, en la segunda mitad del siglo XI, las reformas más acuciantes permiten poco vagar para las bellas letras. Es muy significativo que la obra maestra de nuestro período, la *Garsuinis*, venga de un toledano que casi seguramente paraba más allá de los Pirineos; y que, más acá, los españoles a menudo dejaran la actividad literaria en manos de los advenedizos. Poco se escribió (no creo que se nos haya escapado nada de tercer orden) y bastante se habrá perdido; pero mucho me temo que lo mismo perdido arguye el escaso gusto coetáneo por la literatura (no se olvide el proceder de la *Crónica Najerense* con el *Carmen Santii Regis*).

En los reductos mozárabes, el prestigio de la cultura musulmana era avasallador: «in omni Christi collegio —escribía Paulo Álvaro de Córdoba, hacia el 850, y se le ha citado con frecuencia— vix inveniantur unus in

milleno hominum numero qui salutatorias possit rationabiliter dirigere litteras; et reperitur absque numero multiplices turbas, qui erudite Caldaicas verborum explicet pompas» (‘en la gente de Cristo apenas hallarás uno entre mil que pueda escribir razonablemente una carta a su hermano, y, en cambio, los hay innumerables que os sabrán declarar la pompa de las voces arábigas’).[147] En el siglo XII, así, los formados en la tradición árabe podían aportar ciencia y filosofía, pero no —claro está— literatura latina. Cuando Pedro el Venerable, abad de Cluny en viaje por España (1142-1143), oyó hablar de cierto tratado antiislámico escrito en arabía, confió la tarea de traducirlo a un tal maestro Pedro de Toledo, converso o mozárabe. «Sed quia lingua latina —dice— non adeo ei familiaris vel nota erat ut Arabica, dedi ei coadiutorem doctum virum n […], qui verba latina impolite vel confuse plerumque ab eo prolata poliens et ordinans […], libellum […] perfecit»[148] (‘pero como la lengua latina no le era tan familiar ni conocida como la arábiga, le di un docto colaborador, que remató el librito puliendo y dando forma al latín desaliñado y confuso de Pedro’). Casi otro tanto puede decirse de la espléndida tradición hispanohebraica, tan cerrada en sí misma (Américo Castro ha advertido bien «el escaso interés del judío por el latín», y Eugenio Asensio ha mostrado oportunamente su despego respecto al castellano).[149]

Pues al desasosiego de la Reconquista, a la coyuntura de la reforma cluniacense, a la competencia árabe y judía, hay que añadir que el mismo ideal de cultura a cuya elaboración contribuyeron decisivamente las traducciones toledanas, semilla de la escolástica, atentaba de modo resuelto contra la literatura; y la aparición de las universidades españolas (Palencia, 1208; Salamanca, 1227; etc.) no hizo sino canonizarlo. Compárese, verbigracia, el desdén de Gundisalvo para los estudiosos de la elocuencia (arriba, p. 19), con la andanada de Alfonso de Cartagena (al que, con todo, no falta quien quiere convertir en humanista) ya en el siglo XV: «Despláceme cuando veo tender a aquel estilo antiguo, gentil e pagano, e con grande stilo inquerir aquellas oraciones e viejos tractados que ficieran los griegos e aun los romanos antes que la sancta fee rescibiesen…».[150] Con razón ironizaba Leonardo Bruni que el obispo de Cartagena sería un gran jurista y un gran hombre de Estado («iuris professor eximius […], magnis occupationibus regiis occupatus»),[151] pero de griego y *litterae*

humaniores… Y es que el saber «oficial» (teológico, lógico, jurídico) paraba muy lejos de las letras. Milagro fue que ellas no sucumbieran, asiéndose de donde buenamente podían. Uno de los milagros de España, la bella malmaridada, al otro lado del mar.

ENTRE LÍRICA, ÉPICA Y ROMANCERO (EL CANTAR DE ZORRAQUÍN SANCHO, HACIA 1160)

La historiografía prealfonsí escribió pocas páginas dignas de competir con los momentos felices de la *Crónica de la población de Ávila*.[1] Desde luego, si quien fija las medidas es la capacidad de capturar el color y el matiz del ambiente, reflejar a la vez el detalle oportuno y las notas mayores que puntean el tono de la vida en el entorno del cronista, solo algunos capítulos de la *Historia Compostelana* y unos cuantos pasajes del primer anónimo de Sahagún (y Dios sabe cómo sería el original perdido) pueden codearse con el admirable texto abulense de hacia 1255. Y sorprende que los historiadores de la literatura castellana lo hayan tenido tan olvidado como para hacer posible que una ilustre estudiosa se extendiera recientemente sobre un derivado espurio de nuestra *Crónica*, sin sospechar la existencia del antecesor auténtico e impreso por partida doble. En cuanto alcanzo, en los últimos años únicamente Menéndez Pidal se ha ocupado en la *Crónica* desde un punto de vista literario,[2] al analizar, concretamente, las variantes hispanas de la leyenda de la mujer de Salomón. Pero don Ramón desatendió —y no llego a comprender por qué— aquella parte de la obra que arroja luz nada despreciable sobre una de las cuestiones más reveladoramente asediadas por el propio maestro: la primitiva lírica popular de la Península. Tal es ahora mi tema: un episodio de la *Crónica de la población de Ávila* y los aspectos de la antigua poesía española que él aclara.

ÇORRAQUÍN SANCHO, *FL*. *CA*. 1158

Conviene, en primer término, dibujar el marco cronológico en que hemos de movernos. Por fortuna, la *Crónica*, aunque desdeñosa de fechas, es rica en información careable con otras fuentes más amigas de dataciones explícitas. El caso que nos atañe, narrado aún en los inicios del texo, nos remonta a los días de la creciente almohade. La caída de Almería, Baeza y Úbeda (1157), si motivó el repliegue de las fuerzas reales, no detuvo la acometividad de las milicias abulenses, de los belicosos «serranos». Así,

> acaesçió una vez que fueron gran pieça de cavalleros de Ávila, e Sancho Ximeno e Gómez Ximeno, los adalides, con ellos, e corrieron a Sevilla. E Aveyaco passó entonçes de allende del mar e fizo apellidar toda la tierra, con muy gran gente, e demás [?], e vino en pos ellos. E, en viniendo, los de Ávila quebrantaron Algaliel e Avega, e alcançólos Aveyaco, e non los pudié endurar. E alçáronse a unas cabeças que ý estaban, e allí se defendieron fasta que anocheció. E Aveyaco cercó aquellas cabeças en derredor e belolas ý toda la noche, assí que todos cuydaron ý morir; pero salió ende essa noche un cavallero que dezién Vlasco Cardiel e vínose para Talavera. E otro día de mañana oyeron sus missas e fablaron su penitencia, e armáronse e subieron en sus cavallos. E Sancho Ximeno, el adalid, que era buen agorador acabado, cató las aves e entendió en ellas que los moros serién vençidos. E mataron muchos dellos e fizieron grandes ganançias por los que fueron ferir por consejo del adalid. E él esforçándolos, escapó fueyendo Aveyaco.[3] E los cavalleros de Ávila fincaron allí tres semanas, partiendo la ganancia e corriendo toda la tierra en derredor. (pp. 23-24)

No es difícil fechar la incursión y confirmar en lo esencial las noticias de nuestra *Crónica*. Los *Anales toledanos primeros*, en efecto, certifican que la correría tuvo lugar en 1158: «Fueron los de Ávila a tierra de moros, a Sevilla, e vencieron al rey Aben Jacob e mataron al rey fillo Dalagem e al rey Abengamar. Era MCXCVI» (*ES*, XXIII, p. 391). Los historiadores árabes, como suelen, son todavía más precisos. En particular, un códice del *Bayān Al-Mugrib*, recientemente exhumado por Ambrosio Huici,[4] concreta que el encuentro decisivo con Abū Ya'qūb Yūsuf (Aveyaco, Aben Jacob) ocurrió entre abril y mayo, en el desconocido castillo de Zagabūla.[5] Frente a él murieron, cierto, Abū-l-Gamr ben ’Azzūn (Abengamar, Avega), señor de Ronda en tiempos independizado de los almorávides, y Muhammad ben ’Alī ben al-Haŷŷām (Dalagem, Algaliel), reyezuelo de Badajoz.[6] Allí cayeron también jeques almohades y personajes andaluces; y a duras penas se salvó el propio Sayyid Abū Ya'qūb, hijo de ’Abd al-Mu'min, gracias a un valiente que consiguió rescatarlo de la refriega, con la gran polvareda, y huir con él a uña de caballo.[7]

Tan lucida victoria sin duda explica el renombre de Sancho Ximeno, «el descarriador ŠānMinūs» (como lo llama Ibn Ṣāḥib al-Salā), el temible «Giboso» o «Abū Barda'a» de Ávila:

> ¡Cuántas [fueron] sus violencias contra el Islam en los días de las expediciones contra los mercenarios [de los almorávides] y después de ellas, en los días de su juventud y de su edad madura y de su vejez, al lanzar algaras contra los musulmanes por poniente y levante y por el sur y el norte con tropas de los infieles, sus hermanos, llegados con ellos hasta la península de Tarifa y hasta la de Algeciras, haciendo beber a los musulmanes un cáliz amargo de sufrimientos, sin que le estorbase en nada la caída de la lluvia, ni la continuidad del frío, o el calor le apartase de ellos con sus molestias! Derrotó a los ejércitos musulmanes que avanzaron contra él y dejó desiertas con sus incursiones las tierras cultivadas de los creyentes; hasta que Dios permitió su destrucción…[8]

Pero si Sancho Ximeno fue el héroe de la expedición, el papel de villano corresponde a Blasco Cardiel. La *Crónica*, al consignarlo así, introduce ya en primer plano la figura a que debemos atender:

> E Vlasco Cardiel, el cavallero que se fue de la cabeça, quando llegó a Talavera falló ý Çorraquín Sancho, cavallero de Ávila, qu'estava ý sobre un pleyto; e preguntó a Vlasco Cardiel qué se fizieran los cavalleros con que entrara en cavalgada. E él dixo que eran todos muertos; e demandól en quál lugar, por ver si fue assí. E este Çorraquín Sancho cavalgó e fuesse para allá, e llegó çerca dellos de noche e violos estar assosegados. E temióse que eran moros, que están allí en su tierra, e arrendó el cavallo e fuesse acostando al alvergada, por ser ende más cierto. E tanto se acostó, que ovo a entender que eran cristianos, e conosçió algunos en la fabla. E tornó a su cavallo e cavalgó e llegó a ellos e contoles qué mandado avié dicho Vlasco Cardiel dellos. E comoquier que non se acertó Çorraquín Sancho en la batalla, fiziéronle su parte de la ganançia e diéronle la suerte de Vlasco Cardiel, el que se fue. E estas cabeças en que ovieron estas façiendas oy les dizen ‘las cabeças de Ávila’. (pp. 24-25)

Cuenta la *Crónica* todavía que Blasco Cardiel, avergonzado, marchó a Calatayud; a continuación, olvidando al despreciable sujeto, refiere la hazaña de Çorraquín Sancho que en seguida veremos; y una vez narrada, para despedir la época que ha venido tratando, añade una coletilla de interés:

> E este Çorraquín Sancho yaze en San Silvestre, en la más onrrada sepultura que ý a. E Sancho Ximeno e Gómez Ximeno, los adalides, yazen soterrados en la iglesia de Santiago, e está escripto en unas piedras sobre ellos de las faziendas en que se açertaron con los cavalleros de Ávila. E Sancho Ximeno açertosse en diez y ocho lides campales, e Gómez Ximeno con él; e después que murió Sancho Ximeno, visco gran tiempo después Gómez Ximeno e cumplio sobre estas lides fasta veinte e cinco lides. (p. 26)

Con todo ello, creo que estamos ya en condiciones de proponer el *floruit* de nuestro personaje. Çorraquín Sancho, en efecto, interviene en un suceso claramente datado en la primavera de 1158. Desde luego, no sabemos cuándo nacería; pero el nombre lo liga a la primera generación de los repobladores de Ávila, los Muño Echaminzuide o Velasco Ximeno, llegados seguramente de las Cinco Villas de Navarra.[9] Tampoco podemos precisar la fecha de su muerte; con todo, la referencia de la *Crónica* (según explícitamente se indica a propósito de Sancho y Gómez Ximeno) parece ordenar cronológicamente el fallecimiento de los tres caballeros mentados: y puesto que sabemos que Sancho Ximeno acabó trágicamente en 1173,[10] se diría verosímil que Çorraquín hubiera muerto algunos años atrás. Con todas las precauciones del caso, me atrevería, pues, a conjeturar que el episodio protagonizado por Çorraquín Sancho (y al que me referiré inmediatamente) hubo de tener lugar antes de 1173, y más probablemente en los aledaños de 1158.

CÓMO NACE UN CANTAR

Hacia esa fecha, pues (la *Crónica* la refiere entre el relato de la expedición a Sevilla y la noticia sobre la muerte de los tres héroes), realizaría Çorraquín Sancho la proeza que le aseguró largo recuerdo entre sus paisanos. Hela aquí:

> Este Çorraquín, el sobredicho, fue otra vegada en cavalgada con otros cavalleros; e yaque se le olvidó en Ávila e tornose por ello. E, yendo en pos ellos, por una montaña vio sesenta cavalleros moros, e tenién veynte pastores cristianos e legávanlos. E asmó por quál lugar llegarié a ellos que non le pudiessen ver fasta que fuesse çerca dellos, e fue por aquel lugar. E sacó unas tovajas que levava e púsolas en ell asta de la lança por seña. E fuelos ferir, llamando: «Ávila, cavalleros». E dexáronse vençer los moros, e mató dellos uno o dos. E los pastores que non estavan aún atados desataron a los otros e ayudáronle bien, de guissa que los moros fueron vençidos. (p. 25)

No creamos hallarnos ante un relato novelesco y fantástico. Posiblemente la *Crónica* abulta —redondeándola de acuerdo con los hábitos de la tradición oral—[11] la cifra de los moros puestos en fuga; pero, por lo demás, nada de cuanto narra es inverosímil. Çorraquín no es el prodigioso guerrero de las gestas francesas, capaz de dar cuenta de ejércitos enteros. Más próximo

al Cid muy a ras de tierra del *Carmen Sanctii Regis*,[12] puede simplemente matar a uno o tal vez dos enemigos. Bastaba, dadas las circunstancias, para labrar un renombre; pero Çorraquín lo debió más al ingenio que al esfuerzo. Cierto, Çorraquín estudió cuidadosamente por qué camino acercarse a los moros, no tanto para no dejarse ver hasta iniciar la acometida, ayudada por la sorpresa, cuanto para que no pudiera descubrirse que ninguna gente armada venía tras él. Improvisó una «seña» porque llevarla alzada era tanto como pregonar que se marchaba en son de guerra, y con no pocas tropas, pues las enseñas no correspondían «sino a quien hobiere cient caballeros por vasallos, o dende arriba».[13] Y, en fin, apellidó «Ávila, cavalleros» para que los rivales lo creyeran punta de una algara o vanguardia próxima. Todo resulta ahí bien coherente; y las mismas limitaciones y precisiones registradas por el cronista (el escaso número de muertos, la intervención de los pastores) refuerzan la credibilidad de la aventura. No hay razón para dudar que Çorraquín Sancho llevó efectivamente a buen término la estratagema en cuestión.

Parece además que el valor y la audacia iban de la mano con la modestia. Pues la *Crónica* continúa:

> E fuesse él en pos sus compañeros e nunca lo quisso dezir lo quel avía aconteçido. E después que a Ávila vino, a poca de sazón vinieron aquellos pastores e traxéronle sesenta puercos, en serviçio. E estava Çorraquín Sancho con compaña de cavalleros a la puerta de Sanct Pedro, e passaron por ý aquellos pastores, e preguntáronles cúyos eran aquellos puercos. E los pastores dixeron que los llevavan a Çorraquín Sancho, e los otros cavalleros preguntaron por qué, e los pastores contaron todo este fecho como passó; e ansí fue savido, ca él nunca ante lo quiso dezir. E después desto cantavan en los corros e dezién ansí: 'Cantan de Roldán, cantan de Olivero, e non de Çorraquín Sancho, que fue buen cavallero. Cantan de Olivero, cantan de Roldán, e non de Çorraquín Sancho, que fue buen barragán'. (pp. 25-26)

No hace falta un gran oído para advertir que tras la disposición gráfica de la prosa se encuentra en realidad una pieza lírica: el más antiguo cantar paralelístico de la Edad Media peninsular.

TEXTO

Debemos, pues, trasladar a las convenciones del verso cuanto la *Crónica* vela con apariencias de prosa. Pero la tarea no resulta tan simple como

parece a primera vista: entre otras razones, porque disponemos de una variante antigua de nuestro poemilla; y aunque su valor es limitado, pues se halla en el texto de un historiador que sigue (directa o indirectamente) a la *Crónica de Ávila*, parece necesario tenerla presente: como se verá, algo podremos sacar en claro. La variante en cuestión se lee en cierto *Comentario de la conquista de la ciudad de Baeza, y nobleza de los conquistadores della*, de Ambrosio Montesino.[14] Ahí, a propósito de la familia Ávila, se transcribe nuestra copla en la forma siguiente:

> Cantan de Oliueros, cantan de Roldán:
> no de Zurraquín, que fue buen barragán.
> Cantan de Roldán, cantan de Oliueros:
> no de Zurraquín, que fue buen cauallero. (fol. 8)

Y, luego, en el curso de la obra, cuando ocurre tratar de los ‘caualleros hijosdalgo del apellido de Barragán’ o, más en concreto, de Martín Peláez Barragán y Pedro Barragán, conquistadores de Baeza, vuelve a hacerse mención del ‘cantar que está atrás’ (fol. 15 v.), aportándose incluso una apostilla de interés: «Este nombre de Barragán es castellano antiguo, y significa lo mismo que cauallero, como se verifica por el cantar recitado en el capítulo de los de Auila y como dan fee otros cantares antiguos, y aquel que dize: ‘Criome el Rey en su casa, / hízome Dios barragán’ (fol. 133).[15] Como apuntaba, es indudable que Ambrosio Montesino tiene en cuenta de una u otra forma la vieja *Crónica* abulense, pues de ella procede casi a la letra la noticia que sigue a la copla:

> Yace el cuerpo deste cauallero en Sant Silvestre de Áuila, de quien descendieron [*sic*] Sancho Ximeno y Gómez Ximeno, adalides famosos de Áuila, que están sepultados en la iglesia de Sanctiago della; de los quales el Sancho se halló en diez y ocho lides, y el Gómez se halló en las mismas, y en otras siete después de la muerte de su compañero (fol. 8).

Con todo, parece igualmente claro que o bien Montesino citaba de memoria (y a capricho) o bien tenía entre manos un códice (o una secuela)[16] de la *Crónica* no coincidente por entero con ninguno de los conocidos. A tal conclusión conducen, en efecto, las variantes del cantar, en la historia de Baeza, respecto a la versión de la *Crónica de Ávila* hoy conservada. Esas variantes pudieran ser indicio de que la copla de Çorraquín vivía aún en la

tradición oral del siglo XVI,[17] pero, con una posible excepción, no nos llevan a retocar el texto legado por la *Crónica* de hacia 1255. Desde luego, es inadmisible la inversión de los dos núcleos del poemilla. El orden tradicional en la cita de los héroes carolingios anteponía Roldán a Oliveros; por otra parte, «barragán» es claramente el sinónimo menos común, el equivalente un poco rebuscado de «caballero» que permite realizar el paralelismo (de cuyo mecanismo, en general, es regla que la voz más infrecuente aparezca en segundo término: *mar ~ ler, camisa ~ delgada, río ~ alto*, etc.). Y se diría claro que ambas consideraciones certifican que la arquitectura primitiva del cantar es la más natural y espontánea que se lee en la *Crónica*. Otro cambio, menor (aparte los gráficos), puede desecharse a poca costa: la supresión de la copulativa antes de «no de Zurraquín», explicable por una asimilación de los tres primeros versos al ritmo familiarísimo del hexasílabo (particularmente usado en la endecha desde finales del siglo XV).[18] Hasta aquí, nada nos aconseja corregir la lección de la *Crónica de Ávila*.[19]

Pero hay un aspecto en la versión ofrecida por Montesino que quizá sí merece aquiescencia: la omisión de la última palabra en el sintagma de la *Crónica* que reza «e non de Çorraquín Sancho». La poda (respecto a la *Crónica*) o, más probablemente, restauración (de la forma originaria, conservada en la tradición oral) se entiende prontamente a la luz del ritmo, por razones difíciles de indicar con certeza, pero no menos perceptibles para quien se halle habituado a la música verbal del folclore castellano: la inercia de la dicción, determinada por la equivalencia del período rítmico ó o ò o ó (o) en todas y cada una de las oraciones de la copla, se frena bruscamente si se inserta el inesperado ‘Sancho’. Pero, por sí solos, ni la eufonía (la norma métrica de la temprana lírica tradicional es carecer de norma) ni el testimonio quinientista bastarían para decidirme a prescindir de él, si no fuera sencillo explicar su inclusión en la *Crónica*. Y se me antoja claro lo que debió de pasar por la cabeza del anónimo del siglo XIII: no relataba lisa y llanamente un hecho hazañoso de cien años atrás, sino que le importaba dar a conocer el origen de un cantarcillo que andaría en boca de todos y ya pocos sabrían justificar; y pecó por carta de más, como historiador bien informado deseoso de identificar a un personaje impreciso en el recuerdo de las gentes: añadiendo a la copla tal como la entonaban «en

los corros» el apellido «Sancho», útil para el genealogista o el encargado del registro civil (lo es la *Crónica* en cierta medida, y no solo por ahí se emparienta con los *livros de linhagens)*, pero mal avenido con el harmónico fluir de un villancico.

Admitida la supresión del postizo, queda otro problema por apuntar: ¿transcribiremos cada copla como dístico o como cuarteta? Me apresuro a advertir que la cuestión responde a un mero escrúpulo gráfico. Solo el conocimiento de la música con que se cantaba la copla podría, eventualmente, darnos una respuesta; y, desde luego, sin la melodía es indiferente suponer un esquema de dos versos con cesura fuertemente marcada, [6+6] / [7+7], u otro de cuatro versos, 6 / 6 / 7 / 7. El villancico es elástico por definición: el género, hasta finales del siglo XVI, cobija justamente variedades líricas caracterizadas por la fluctuación y el anisosilabismo; y cada una de sus manifestaciones —y en ello radica en buena parte la clave de su carácter popular— está siempre abierta al despliegue, a la concentración o al trueque métricos. Poesía básicamente oral, las convenciones estróficas sabias rigen tan solo en el momento de escribir o imprimir:[20] en el momento en que por ello mismo el villancico cede un rasgo esencial de su fisonomía.

Con todo, me he decidido por la cuarteta, entre otras razones (véase abajo, *La tradición lírica,* al fin), porque el patrón métrico de nuestra pieza coincide mayormente con el de otras cancioncillas tradicionalmente transcritas en cuatro versos, en tanto no recuerdo (aunque sin duda existirán) dísticos de estructura gemela. Compárese, así, el cantar recogido por el maestro Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. de L. Combet, Burdeos, 1967, p. 174 b:

> Ovexita blanka,
> rrekiere tu piara:
> en ora mala uviste
> pastora enamorada;

léase la copla incluida en el núm. 235 del *Cancionero musical de Palacio*, ed. de J. Romeu Figueras, Barcelona, 1965, p. 364 b:

> Que allá me tenías
> mi saya y mantillo:

relanpagueame el ojo,
láteme'l colodrillo;[21]

o, en fin, compruébese la permanencia de la forma en la moderna tradición sefardí, *apud* M. Frenk Alatorre, *Lírica hispánica de tipo popular*, p. 232, núm. 616:

Desde hoy mas, mi madre,
la del cuerpo claro,
tomaréis vos las llaves,
las del pan y del claro…[22]

Pues bien, juzgo conveniente disponer el cantar de Çorraquín Sancho en dos cuartetas del mismo esquema que las anteriores, 6 / 6 / 7 / 7:

Cantan de Roldán,
cantan de Olivero,
e non de Çorraquín,
que fue buen cavallero.

Cantan de Olivero,
cantan de Roldán,
e non de Çorraquín,
que fue buen barragán.

El texto así constituido se engarza con toda naturalidad en la larga cadena de la lírica popular de la Península.[23]

LAS RESONANCIAS ÉPICAS: ENTRE ROLDÁN Y OLIVEROS

Blasco Cardiel, tras la cobarde huida de las Cabezas de Ávila, «non enduró sofrir la vergüença e fuesse de la tierra e fizo su morada en Calatayud» (p. 25); Çorraquín Sancho halló el premio a su arrojo y astucia en los cantares del vulgo. No sería raro que hubieran corrido coplas denigrantes para Blasco, pues las hubo elogiosas para Çorraquín. Alfonso el Sabio contaba que «trobaron» sobre Hércules «commo fazen aún agora en el nuestro tiempo, que troban de los que son buenos e de los que non, de cómmo fazen agora cada unos segunt que fazen e lo meresçen» (*General*

estoria, ed. de A. G. Solalinde *et al.*, II, ii [Madrid, 1961], p. 37 a). Siempre la poesía tradicional, en particular, ha ejercido un papel de juez de comportamientos y actitudes,[24] y la gente de armas lo ha tenido bien en cuenta. Así, el arzobispo Turpín animaba a los francos con advertencias que no habrían sonado mal si enderezadas a Blasco Cardiel: «Pur Deu vos pri que ne seiez fuyant, Que nuls prozdom malvaisement n'en chant» (*Chanson de Roland*, 1516);[25] la aljama que había de velar el Sepulcro, en el *Duelo de la Virgen*, se asustaba ante lo que podía suceder si robaban el cuerpo de Cristo: «Farían de nós escarnio e comporrían cançiones» (c. 171 a). O viceversa: ya en el siglo VII los caudillos visigodos victoriosos eran saludados con los cantos del pueblo, «cum omne plebe plaudentes manibus ymnizantesque» (*Vitae sanctorom patrum Emeretensium*, ed. de J. N. Garvin, Washington, 1946, p. 246);[26] los hechos hazañosos, en efecto, no podían pasar sin reconocimiento poético-musical. Las canciones de encomio o de recibimiento[27] y las que sacan a la picota al traidor o miedoso[28] combinan el aliento lírico con temas guerreros, de resonancia épica: en esa zona intermedia se mueve precisamente el par de cuartetas en honor de Çorraquín Sancho.

Ahí, la mención de Roldán y Oliveros viene ahora a ocupar un puesto interesante entre los tempranos ecos hispánicos de la máxima gesta carolingia.[29] El redactor de la *Nota emilianense* había conocido una *Chanson de Roland* (vertida al español) que, como relativamente próxima a la realidad histórica, resultaba aceptable sin mayores problemas para un público ibérico. Pero, pocos años después, el genial refundidor de cuyo mérito da fe el manuscrito de Oxford había introducido, entre otras brillantes novedades, la afirmación de que Carlomagno arrebató «infra Pireneos montes quasdam civitates a manibus paganorum» (*Historia Silense*, ed. de J. Pérez de Urbel y A. G. Ruiz-Zorrilla, Madrid, 1959, p. 129). La versión que contenía tan fantástico aserto circuló por la Península, en galorromance o en iberorromance, por lo menos durante siglo y medio (Afonso López de Bayan aún podía parodiar el original con la seguridad de ser entendido y celebrado).[30] Hacia 1115, el enigmático monje leonés a quien hemos convenido en llamar Seminense[31] se indignaba ante la patraña de esas conquistas del Emperador al sur de los

Pirineos: en realidad —replicaba—, «more Francorum auro corruptus», Carlos pronto cambió el combate por la molicie de Aquisgrán (p. 130).

Pero las rabietas del docto cronista no hacían mella en los juglares, quienes continuaban propagando un Roncesvalles castellano en que sí se referían conquistas de Carlomagno en España:[32] testigo el *Poema de Almería* (en los aledaños de 1150), donde el Alfonso VII que se apresta a tomar la antigua Urgi aparece

> facta sequens Caroli, cui competit aequiparari.
> Gente fuere pares, armorum vi coaequales.
> Gloria bellorum gestorum par fuit horum.
> Extitit et testis Maurorum pessima pestis,
> quos maris aut aestus non protegit aut sua tellus. (5-9)[33]

Sin embargo, el mismo *Poema* insinuaba más adelante una cierta reticencia respecto a paladines tan loados como Roldán y Oliveros: grandes guerreros serían sin duda —viene a decir—, pero más hubo de valer Alvar Fáñez; cierto,

> Tempore Roldani si tertius Alvarus esset
> post Oliverum, fateor sine crimine verum,
> sub iuga Francorum fuerat gens Agarenorum,
> nec socii chari iacuissent morte perempti:
> nullaque sub coelo melior fuit hasta sereno. (215-219)

Pues bien, casi por las mismas fechas, las coplas de Çorraquín se diría que cifran la tradición hispana de la *Chanson de Roland.* Desde luego, constituyen la primera referencia explícita de que la gesta se difundía por los reinos occidentales como tal *chanson* («CANTAN de Roldán, CANTAN…»), no como relato oral en prosa o como noticia sabia. Atestiguan, además, la permanencia de algún rasgo presente en el poema resumido por la *Nota emilianense:* así la forma arcaica «Olivero»,[34] frente al «Oliveros» (con la -s del caso sujeto en la flexión francesa medieval) ya exclusivo en el *Roncesvalles* navarro del siglo XIII.[35] Finalmente, en cierto modo ligan la protesta del Seminense y el retintín del *Poema de Almería*, al documentar una desazón evidente ante el reiterado aplauso juglaresco de los héroes francos y al oponerles a un compatriota no menos digno de elogio poético.

Importa subrayar el último aspecto: por los días del *Cantar del Cid*, el paradigma épico seguían encarnándolo los protagonistas de la *Chanson de Roland*; las gestas transpirenaicas proporcionaban arquetipos más válidos que las castizas. Inmenso fue indiscutiblemente el influjo francés, pero también madrugó (para bien o para mal) la reacción hispana:[36] la irritación patente en las coplas de Çorraquín es la misma que en fecha no lejana aflorará en *Bernardo del Carpio*; y, en concreto, la contraposición de Roldán y Oliveros con un español heroico, a beneficio del paisano, es casi una constante en las más antiguas menciones de los dos pares. (No sorprende que al oeste de Cataluña no se haya hallado ni un solo caso de la tan conocida moda onomástica de bautizar con los nombres de aquellos a otros tantos hermanos).[37] Así lo hemos comprobado a propósito de Alvar Fánez y de Çorraquín; y así se echa de ver en la *Vida de San Millán*:

> El rey don Ramiro, un noble cavallero,
> que no l'venzrién d'esfuerzo Roldán nin Olivero (412);[38]

en el *Poema de Alfonso XI*, al ponderarse el brío de don Gil de Albornoz en la batalla del Salado:

> Non fue mejor cavallero
> el arçobispo don Torpín,
> nin el cortés Olivero,
> nin el Roldán palacín… (1742)

Curiosas cara y cruz de un fenómeno: las mismas fuentes enaltecen y rebajan la gloria de Roldán y Oliveros. Se nos antoja un tributo renuente a la grandeza de la *Chanson* de Oxford: imposible rechazarla como literatura, mas, para el incipiente nacionalismo español, qué difícil aceptarla como historia.

LAS RESONANCIAS ÉPICAS: BUEN CABALLERO, BUEN BARRAGÁN

La estrofa del *Poema de Alfonso XI* recién citada nos lleva de la mano a otro verso de nuestra copla: el «non fue mejor cavallero» de uno no puede menos de evocarnos el «que fue buen cavallero» de la otra. Obviamente, no

cabe pensar en una relación directa: más bien sucede que ambos textos traslucen un acreditado cliché de la lengua épica. En ella, nadie lo ignora, *bueno* había llegado a especializarse con el sentido de 'honrado' y 'esforzado'[39] y a convertirse en el epíteto por excelencia:[40] «que en todas nuestras tierras non ha tan buen varón» (*Cid*, 3510); «el buen emperador mandó la cabeza alçare» (*Roncesvalles*, 15); «si el padre fue buen guerrero» (*Mocedades de Rodrigo,* 56); etc., etc. Los ejemplos podrían multiplicarse sin límite y ciertamente nos mantendrían en el ámbito fraseológico de las cuartetas sobre Çorraquín. Pero nuestra canción toma de la epopeya medieval concretamente la fórmula empleada en el cuarto verso. Fórmula —pronto se advierte— muy cara a las gestas romances. La utiliza, verbigracia, el *Roland*, al catalogar a los combatientes de Roncesvalles:

> Li quens Rollant fut noble guerrer,
> Gualter de Hums est bien bon chevaler,
> li arcevesque prozdom e essaiet (2066-2068);

la reitera el *Poema de Fernán González*:

> matosé con un moro que era buen cavallero,
> non avýa ý de moros más estranno bracero (528 cd);
>
> fabló Nunno Laýnez de seso natural,
> buen cavallero d'armas e de sennor leal (654 cd);

la recuerda un romance sobre las bodas de doña Lambra, a un paso todavía del *Cantar de los Infantes de Salas*:

> Ay Dios, qué buen caballero fue don Rodrigo de Lara;[41]

se oye en el *Poema de Alfonso XI,* asociada a otras troquelaciones características de la epopeya:[42]

> Rey noble, buen cavallero,
> ya oístes dezir
> que carta nin mensajero
> non deve mal rescevir (2392), etc.

El sintagma «buen caballero», en aposición, en oración atributiva o de relativo, quizá parezca demasiado trivial para considerarlo un cliché épico propiamente dicho.[43] Pero indudablemente lo denuncian como tal los contextos en que aparece, flanqueándolo de fórmulas equiparables y sustituibles, integrándolo en las típicas series de calificativos referidos a uno o varios personajes: «fut noble guerrer», «[est] prozdom e essaiet», «estranno bracero» (‘admirable luchador’), «de seso natural», «rey noble». [44]

A decir verdad, la posibilidad de conmutación, que permite reconocer al epíteto de la epopeya tradicional, se cumple incluso en el propio cuerpo de nuestra canción, merced al paralelismo de «que fue buen caballero» y «que fue buen barragán». El campo semántico de *barragán* abarcaba los valores de ‘mozo’, ‘valiente (como mozo)’ y ‘peleador (como mozo valiente)’. Por supuesto, tal carga de matices aproximaba la voz al dominio significativo de *caballero.* Así, *barragán y caballero* (o sus derivados) aparecen más de una vez emparejados como sinónimos o correlatos: «[el] vençedor de los barraganes, el lançador por ti^{y}erra a los kaballeros» (A. Galmés de Fuentes, *El libro de las batallas. Narraciones caballerescas aljamiado-moriscas*, Oviedo, 1967, pp. 39-40); «matará vu^{w}est^{o}ros kaballeros i barraganes» (*ibid.*, p. 80); «gaña muchos averes por su barraganía / e por su cavallería» (*Elena y María*, 397-398, ed. de R. Menéndez Pidal, *RFE*, I [1919], p. 69); y el manuscrito *P* del *Libro de Alexandre* a menudo trae «barraganía» donde el manuscrito *O* lee «cavallería», y viceversa (*cf.* 69 d, 70 a, 2288 d, ed. de R. S. Willis, Princeton, 1934). O, por el contrario, alguna vez se contrapone la calidad formal de caballero a las notas favorables específicas del barragán; diáfanamente ocurre ello en un poema de Pero da Ponte (*Poesie*, ed. de S. Panunzio, Bari, 1967, pp. 166-167):

> Eu ben me cuydara que er'avoleza
> do *cavaleyro mancebo* seer
> escasso muyt’ e de guardar aver;
> mais vej’ ora que val muyt’ escasseza,
> ca hun *cavaleyro* sei eu vilam,
> e torpe e brav’ e *mal barragam*;
> pero tod’ esto lh’ encobr’ escasseza.

También ahora, ante «mal barragam», nos hallamos con un retazo de la fraseología heroica. No en balde se documenta tal cual en el *Cantar del Cid* y en un verso celebérrimo («e eres fermoso, mas mal varragán», 3327). Pero, ahí, es sobre todo una línea de estructura arquetípica (recuérdese, por ejemplo, el pasaje de la *Chanson de Roland* copiado un poco más arriba) la que nos garantiza que las últimas palabras de la copla de Çorraquín acogen un epíteto épico:

> El moro Avengalvón mucho era buen barragán. (2671)

Como es de regla, el nombre propio ocupa el primer hemistiquio, en tanto que el segundo incluye el giro formular, reemplazable, cuando varía la asonancia, por otro más o menos similar (v. gr., 1528: «¡Ya Avengalvón, amígol sodes sin falla!») y presto a volverse del revés cuando cambia el personaje («mal varragán»). De tal forma, la estructura en que se presenta nos permite distinguir «buen barragán» como clisé de la epopeya tradicional o como libre asociación de adjetivo y sustantivo en la lengua cotidiana (según se halla, por caso, en S. Pedro Pascual, *Obras*, IV [Roma, 1908], p. 90: «E dicen los moros […] que fue buen barragán en fecho de mujeres»).[45] En la cancioncilla de Çorraquín, no hay duda de que el sintagma en cuestión es un nuevo eco de las gestas.

LA TRADICIÓN LÍRICA

Ni es posible poner en tela de juicio el carácter popular del poemilla. La *Crónica*, en su concentración, es tan explícita como cabría desear: «E después desto cantavan en los corros…». El plural «cantavan» nos enfrenta con el usual anonimato de la lírica tradicional. La mención de «los corros» nos aviva la imagen que en los mismos días de Çorraquín Sancho, al otro extremo de la Península, se complacían en evocar los *Carmina Rivipullensia*: «Chorus virginum canebat Modus mille, quod decebat» (II, 15-16); «Et puellae per plateas Intricatas dant choreas» (XVII, 12-13).[46] Esos coros o corros de mozas danzarían en el siglo XII como aún en el siglo XVI (o en el nuestro). El padre Ariz explicaba la ejecución de las coplas

abulenses según el modelo que le ofrecía la de otras bailadas paralelísticas de su tiempo.[47] «Cantavan cantilenas, con panderetas, las fembras», imagina; y copia una estrofa. Hace luego un alto, como el corro antes de iniciar otra figura simétrica del baile; añade: «e retornavan»; y transcribe la otra estrofa (*op. cit.*, II, fol. 42). Los usos folclóricos tienen asegurada una lamentable permanencia por la difícil alteración de las formas de vida del pueblo. La *Crónica de Ávila* narra el origen de una canción; ventilada la anécdota, apostilla: «E después desto cantavan en los corros…». El príncipe de Esquilache, antes de 1639, cuenta el legendario suceso que engendró la seguidilla del caballero de Olmedo; e, inmediatamente, refiere:

> Desde entonces le cantaron
> las zagalas al pandero,
> los mancebos por las calles,
> las damas al instrumento:
> *Que de noche le mataron*, etc.[48]

El contexto persiste a través de cuatro siglos largos.

No menos tenazmente se mantienen los hábitos de la composición lírica. La estructura de cada copla nos remite a esquemas consabidos. El segundo verso, así, repite al primero con una variación. Y no de otro modo se procedía en tiempos de Pero Meogo (*infra*) o de los cancionerillos de Múnich (A. Rodríguez Moñino, *Las series valencianas del Romancero nuevo*, Valencia, 1963, p. 263):

> *Negra* tengo la cara,
> *negro* el coraçón;
> como amor es fuego,
> bolvióse en carbón;

o se procede en la tradición actual:

> *Duérmete, niño de* cuna,
> *duérmete, niño de* amor,
>
> que a los pies tienes la luna
> y a la cabecera el sol.[49]

El tercer verso introduce un segundo núcleo, opuesto al anterior merced a la conjunción *e* en función adversativa, como tantas veces:

> Todos duermen, corazón,
> todos duermen, *y* vós non.[50]

Y para que se cumpla la regla de que los nexos sintácticos más abrumadoramente comunes en el villancico son *que* e *y*,[51] el relativo abre el verso final: «que fue buen cavallero». El estilo tradicional, en época tan temprana, se dibuja con trazos bien acusados.

Hemos visto que la armazón métrica de nuestra estrofa no desdice tampoco de los hábitos del folclore peninsular. Y obviamente a ellos se mantiene bien apegada la construcción paralelística. Canción de corro, es fácil comprender que el paralelismo de las dos coplas estaba en íntima relación con «las conveniencias funcionales de la danza, el recitado alternativo y los coros sucesivos», trinidad —admirablemente apuntada por don Eugenio Asensio—[52] inspiradora de tanta poesía de andadura afín. Patrón externo y contenido, además, no podían avenirse mejor. Justamente se trataba de establecer una correspondencia entre la famosa pareja de héroes francos y el caballero de Ávila: los personajes del *Roland*, unidos por la leyenda, se repartían en cada núcleo sendos versos de diseño homólogo; los otros dos les enfrentaban a Çorraquín, insinuando analogías y diferencias. La dualidad conceptual organizaba la estrofa, la cópula engendraba una gemela.

Familiares son ciertamente los medios puestos a contribución para lograr el paralelismo —paralelismo cabal: de palabra, estructura y pensamiento—.[53] No requiere el menor comentario el procedimiento canónico de los versos 3-4 y 7-8, el ritual juego de sinónimos en rima. Pero sí conviene advertir que las líneas 1-2 y 5-6 echan mano de un recurso algo menos notorio, aunque también frecuente: el conjunto paralelo se produce al invertir el orden de los dos versos en cuestión. Rigurosamente similar a la canción de Çorraquín, hasta en la reiteración inicial, es por ejemplo el arranque de un poema de Pero Meogo (*O cancioneiro*, ed. de X. L. Méndez Ferrín, Vigo, 1966, p. 159), estribillo aparte:

Levóus’ a louçana,
levóus’ a velida,
vai lavar cabelos
na fontana fría…

Levóus’ a velida,
levóus’ a louçana,
vai lavar cabelos
na fría fontana…

Idéntica inversión —pariente cercana del leixapren— abre una cantiga de Bernal de Bonaval (ed. de J. J. Nunes, *Cantigas d'amigo*, II [Coímbra, 1926], núm. 356):

Fremosas, a Deus grado!
tan bon día comigo!
ca novas mi disseron,
ca ven o meu amigo…

Tan bon día comigo!
fremosas, a Deus grado!
ca novas mi disseron,
ca ven o meu amado…

La pieza de Pero Meogo, además, realiza un trastrueque en el interior del verso: «na fontana fría» / «na fría fontana». Es, desde luego, uso corrientísimo,[54] e indisociable del cambio de orden en dos versos contiguos. Con todo, aquí nos interesa diferenciar ambas variantes de un mismo arquetipo, pues nos ayudan a recortar la silueta métrica. En efecto, cuando la inversión ocurre dentro de una frase, en principio, nos las habemos con un solo verso; cuando se da entre dos unidades de sentido relativamente completo y autónomo (puede hacerse la prueba de prescindir de una de ellas), normalmente nos encontramos con otros tantos versos.[55] Así sucede en las coplas de Çorraquín, y, por lo mismo, parece más exacto transcribirlas como cuartetas que como dísticos. En cualquier caso, su permeabilidad a la *maniera* tradicional no ofrece sombra de duda.

APOSTILLA SOBRE EL PARALELISMO

El cantar de Çorraquín Sancho, en los aledaños de 1158, nos certifica que quizá medio siglo antes de las más antiguas cantigas de amigo[56] el pueblo castellano ya recurría al paralelismo para desarrollar ese minúsculo villancico que el estudio de las jarchas ha identificado con el núcleo de la vieja lírica tradicional de la Península.[57] No prestemos demasiada atención a la procedencia de la pieza: Eugenio Asensio nos había justificado «la razonable presunción de que [en la época de orígenes] Castilla practicó una técnica común a todo el occidente y particularmente floreciente [en los siglos XIII y XIV] en Galicia y Portugal, como lo fue el paralelismo»; y era puro albur que en un determinado momento saltara a la vista el testimonio oportuno para responder al «Avez-vous un texte?» de Fustel de Coulanges y la prole menos inteligentemente positivista. No insistamos tampoco en su precedencia respecto a los *cancioneiros*: ni el *post hoc, ergo propter hoc* es un argumento válido, ni el folclore puede conocer fronteras cerradas, de los Pirineos para abajo; como de tantos otros modos y maneras de la lírica popular, «debemos pensar que el paralelismo […] era usado en toda la Península».[58] Ni procedencia ni precedencia. El interés de nuestro poemilla estriba en esa confluencia de fecha y forma que difícilmente puede ser casual: el primer caso de desarrollo paralelístico documentado en iberorromance es también ejemplo del sistema más simple y persistente del paralelismo hispánico. Donde decir «simple y persistente» obliga a inferir otros dos adjetivos: esencial y originario.

¿Cuál es la forma en cuestión? Sencillamente: una copla de base y otra de responsión, sin estribillo ni faralaes de ningún género. Ese par de estrofas arquetípico es el que descubrimos a lo largo de toda la tradición peninsular. Y si en ocasiones aparece preferentemente enjaezado de acuerdo con los caprichos de una moda, no faltan arrabales por donde camina en pelo. Así, hacia los mismos años en que don Diego Hurtado de Mendoza combinaba las nostalgias de los *cancioneiros* y las novedades llegadas de Francia («Aquel árbol que vuelve la foja…»), «as moças» de Lisboa «cantavam em altas vozes» según el esquema paralelístico más elemental (*apud* A. J. Saraiva, *Fernão Lopes*, Lisboa, 1965[2], p. 105):

Se quiserdes carneiro,

qual deram ao Andeiro?

Se quiserdes cabrito,
qual deram ao Bispo?

Las magnas compilaciones poéticas del siglo XV poco saben del paralelismo; pero el folclore judeo-español, tan extraordinariamente apegado a los usos arcaicos, refleja admirablemente (Margit Frenk acaba de insistir en ello) el estado de la lírica popular antes de 1492: «La gran mayoría de las canciones sefardíes son paralelísticas»[59] y en general se limitan a dos desnudas estrofas.[60] Para muestra, un botón (*apud* M. Alvar, art. cit., núm. xxxiii a):

De veintisinco escalones
de oro fino,
por ande suba esta novia
parida de un hijo.

De veintisinco escalones
de plata fina,
por donde [*sic*] suba esta novia
al año parida.

Los músicos y los poetas del Siglo de Oro apenas se interesaban por coleccionar otra suerte de piezas paralelísticas que las afines al sistema de glosa «regresiva»[61] del *virelai*, el *zéjel* o la *canción* cortesana. Mas nuestro viejo esquema seguía boyante entre el vulgo; con él se ponía buena cara al mal tiempo que había llegado con Guillermo de Croy, señor de Chièvres (*apud* G. Correas, *op. cit.*, ed. de L. Combet, p. 338 y n. 69):

Sálveos Dios,
ducados de a dos,
que Monsieur de Xebres
no topó con vós.

Doblones de a dos,
enhorabuena estedes,
que con vosotros
no topó Xebres;[62]

con él se celebraban en Galicia las peligrosas amistades del vino (*ibid.*, p. 495, con la apostilla de «gallego»):

> Tanto me kier o fillo da uva,
> tanto me kier, ke todo me derruba.
> Tanto me kier o fillo do branko,
> tanto me kier, ke todo me kaio.[63]

En fin, los exploradores de la tradición actual comprueban que las abundantes «canciones españolas [paralelísticas] rara vez tienen más de dos coplas», y aducen ejemplos por el estilo del siguiente (C. H. Magis, *op. cit.*, p. 599):

> Anda Torrino,
> Torrino salado,
> por eso te tienen
> tan avergonzado.
>
> Anda Torrino,
> Torrino buen mozo,
> por eso te ves
> en el calabozo.

Ejemplos, desde luego, que tampoco se echan en falta en el occidente peninsular, a ambos lados del Miño; valga un solo testimonio (*apud* E. M. Torner, *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, 1966, p. 412):

> Como se menean as troitas no río,
> así se menea teu corpo frolido.
> Como se menean as troitas na-y auga,
> así se menea teu corpo, salada.[64]

El patrón paralelístico que animaba las coplas de Çorraquín, pues, ha mantenido su vigencia por lo menos durante ocho siglos.

Y convenía recordar la persistencia de ese esquema esencial. Es explicable que se le haya desatendido, en beneficio de otras variantes más complejas y, por lo mismo, más favorecidas en lo antiguo, en tiempos en que la «maestría», la habilidad técnica era la virtud mayor de la poesía (solo en ella reparan los tratados provenzales o el fragmento del manuscrito

Colocci-Brancuti, de ella presumen Juan Ruiz y Juan Alfonso de Baena, sobre ella se vuelca Juan del Enzina…). Pero también es obvio (y me excuso por subrayarlo) que a nuestro elemental esquema pueden reducirse las formas más ricas de paralelismo. Nunca sabremos por qué el gallego-portugués fue la lengua de la poesía trovadoresca al oeste de la Corona de Aragón. Seguramente no porque el sustrato indígena ofreciera a orillas del Atlántico un folclore radicalmente distinto al del resto de España, sino porque Santiago se había convertido desde muy pronto en centro cultural de primera magnitud: ¿cómo olvidar que ya en 1105 Gelmírez se trajo un maestro «de doctrina eloquentiae» (*Historia Compostelana*, I, xx, 3)?, ¿cómo olvidar las enseñanzas de gramática o la notable poesía y cuidada prosa latinas que allí se cultivan?[65] Posiblemente tampoco sabremos jamás por qué el paralelismo jugó un papel tan decisivo en la producción de la escuela: quizá la *interpretatio* y la *expolitio* («eamdem rem dicere, sed commutate»), principios capitales de la capital *amplificatio*,[66] contribuyeron a dirigir la mirada hacia los modos paralelísticos del pueblo, para entre ellos seleccionar y regularizar algunos procedimientos particularmente útiles (tal el leixapren, capaz de producir todavía hoy poemas espléndidos en la tradición hispánica de Tetuán o la Argentina).[67] Pero lo indudable es que en los *cancioneiros* la doble estrofa constituye la célula madre; que la pareja de coplas determina la andadura de los poemas más característicos y con mayor número de rasgos primitivos[68] (donde —dicho sea de paso— el *refram* es un mero apoyo, estructurante pero secundario, pues el movimiento lírico no parte de él). Tampoco está claro por qué Gil Vicente, el *Cancionero musical de Palacio* y el pliego suelto valenciano de hacia 1530-1535[69] con *Cantares de diversas sonadas* muestran tal debilidad por las piezas paralelísticas con villancico inicial. Caben diversas hipótesis.[70] Una cosa sí resulta cierta: en semejantes piezas, el punto de arranque del paralelismo *«no* es el villancico núcleo, sino una estrofa distinta (la primera de la glosa) que depende de él»[71] con mucha frecuencia, pero no necesariamente;[72] y en esa glosa la regla consiste en «la limitación de las estrofas paralelas a dos».[73]

Cada escuela, cada época, así, borda sus variantes sobre el cañamazo del esquema fundamental ya atestiguado por la canción de Çorraquín Sancho. Y llegada la hora de preguntarse por los orígenes del paralelismo en España, conviene remontarse a esa raíz y no perderse por las ramas de las

formas derivadas, pretendiendo convertirlas en primarias. Carolina Michaëlis de Vasconcellos imaginaba complejos procesos en la constitución de la cantiga de amigo, vueltos aún más difíciles por la convicción de que el estribillo debía formar parte del módulo primitivo. Pero hoy sabemos (según confirma el profesor Romeu) que «el cantar paralelístico peninsular, sea cual sea la zona cultural donde haya sido recogido, admite, sin ningún género de dudas, estructuras encabezadas con refrán inicial o carentes de él»,[74] apoyadas o no apoyadas en un estribillo. Otros han pensado que las formas castellanas sin leixapren y sin el estilo de alternancia que él arrastra son una tosca reducción de los sistemas gallego-portugueses, propia de quienes ya no comprendían una mecánica ajena. Mas las coplas de Çorraquín hablan elocuentemente en bien otro sentido.

Desde luego, no pretendo sentar doctrina nueva: me limito a dar un aviso para navegantes, a reiterar una orientación metodológica. Tiene toda la razón Eugenio Asensio: «El problema de los orígenes del lirismo peninsular se simplificaría si comenzásemos admitiendo —como mera hipótesis de trabajo— un común sustrato para las formas primigenias y los temas elementales» (p. 189). Cada día se dibuja más claramente ese «común sustrato»; pierde en hipótesis y gana en seguridad. Tema elemental es el de la cantiga de amigo, y Peter Dronke halla una en Pompeya.[75] Forma primigenia es la copla básica con responsión paralela, y nos tropezamos con ella hacia 1158. Y tuvo que existir mucho antes. Pocos pecios nos han llegado tras la tormenta en que naufragó la lírica popular latina; y, sin embargo, no falta entre ellos alguno que encaja admirablemente en nuestro esquema esencial. Así, en los últimos meses de Julio César, corrían entre la plebe romana coplas satíricas contra el ídolo de antaño; «vulgo canebantur» (Suetonio, *Iulius*, lxxx), y vulgar era obviamente la que se escribió al pie de una estatua del dictador (*ibid.* y W. Morel, ed., *Fragmenta Poetarum Latinorum*, Leipzig, 1927, p. 92):

> Brutus, quia reges eiecit, consul primus factus est;
> hic, quia consules eiecit, rex postremo factus est.

El *Corpus Inscriptionum Latinarum* nos asegura que en Hispania no se olvidaron tales maneras paralelísticas. Las emplea, probablemente en el siglo II, el núcleo de un epitafio de Peñalba de Castro (núm. 6338 n.)

Sive apros feroces fudi, ut gratus venanti seni;
seu cervos fugaces cepi, ut eram delicio domus.

Y, por entonces o poco después, ellas abren también una inscripción tarraconense (núm. 4426):

Aspice quam subito marcet quod floruit ante;
aspice quam subito auod stetit ante cadit.

Por supuesto, no es imprescindible ver aquí un reflejo del paralelismo folclórico. Sí importa advertir, en cambio, que este sería perfectamente posible en el contexto poético coetáneo, que acogía semejantes manifestaciones. La universalidad del procedimiento paralelístico en las canciones del pueblo[76] hace pensar que en boca de las gentes sonarían cosas no muy disímiles de las grabadas en piedra.

Si el paralelismo contaba entre los recursos arquitectónicos de la lírica popular latina, como es lícito conjeturar (especialmente porque ocurre en toda la Romania), esperaríamos encontrarlo en el cancionerillo mozárabe. Cierto que se ha creído que «el paralelismo no puede aparecer en las jarchyas porque ellas son estribillo y no desarrollo o glosa de estribillo». [77] Con todo, las jarchas pudieron tener en algunos casos absoluta autonomía y nada impedía a la moaxaja acoger breves piezas de desarrollo similar al de la incorporada al núm. 366 (p. 444) del *Cancionero de Palacio* en el papel de villancico inicial:

Dentro en el vergel
  moriré.
Dentro en el rosal
  matarm'an.

Ahora bien, no es rigurosamente exacto que el paralelismo esté ausente de los «cantos románicos andalusíes» —aunque tampoco debería sorprendernos, dadas las reducidas dimensiones del repertorio—. Renuncio a insistir en que las jarchas más conocidas ofrecen aquí y allá claros indicios del procedimiento[78] o se prestan ocasionalmente a un fácil despliegue paralelístico.[79] Me limitaré a observar que de las *tres* últimas jarchas publicadas[80] *dos* se ajustan a moldes familiares del paralelismo.

Una, así, subraya la correspondencia conceptual con la reiteración verbal en el principio de cada verso (núm. 57):

> Beráš ke faréyu: a tīb borreyu bolári;
> beráš kom kor mio non sabed benári.

La otra es ejemplo preciso de «paralelismo intraestrófico literal»,[81] donde, según suele ocurrir, el tercer verso o hemistiquio repite el primero, en tanto el segundo es un vocativo[82] (núm. 59):

> Ši me kerešeš, ¡yā nomne bono!,
> ši me kerešeš, darás-me uno.

¿Acaso no nos hallamos ante los mismos factores constructivos de la estructura paralelística tradicional? Cabe esperar que nuevos descubrimientos aporten otras formas afines aún más elocuentes y vengan a perfilar la historia del paralelismo en la Península. En esa historia, como sea, corresponde un lugar no desdeñable a la canción de Çorraquín Sancho.

FINAL

Hemos asistido al nacimiento de un cantar en la Castilla del siglo XII. Por entonces, se planteaba en términos peculiares el eterno diálogo entre la vida y la poesía (no sería propio hablar de *literatura* para unos modos expresivos de difusión y aun de creación primordialmente orales). El *miles* (unamos aquí el sentido clásico y el sentido medieval de la palabra) estaba entre dos fuegos. Por un lado, actuaba pendiente del dictamen que la poesía iba a dar de su conducta: «Male chançun n'en deit estre cantée!» (*Chanson de Roland*, 1466). Por otra parte, en infinidad de ocasiones acometía una empresa a la zaga de modelos poéticos:[83] no en balde desde los tiempos de san Isidoro las leyendas épicas, «carmina maiorum», sonaban para excitar «ad gloriam» a los guerreros. Si Alfonso VII se disponía a tomar Almería «facta sequens Caroli», inspirándose en el Carlomagno de las gestas, ¿por qué Çorraquín Sancho, unos años después, no se arrojaría a esfuerzos temerarios para competir con los héroes carolingios? El pueblo,

por lo menos, percibió el parentesco entre uno y otros. Y es que esos adalides de la epopeya (de la epopeya francesa, precisamente: de la epopeya por excelencia) formaban parte del vivir cotidiano, eran familiares sublimaciones de aspectos de la existencia real en la frontera de la España cristiana. La *Crónica de la población de Ávila* abunda en ilustraciones pertinentes.

Hemos visto también que los géneros de tradición oral, aparte de vincularse prietamente a la vida —en la cabalgada o en los corros—, eran entidades bien comunicadas entre sí. Si cediéramos a la moda bobalicona de reducirlo todo a esquemas, *opportune et importune*, trazaríamos un triángulo en cada uno de cuyos vértices inscribiríamos uno de los siguientes marbetes: LÍRICA, ÉPICA, VIDA. La lírica, así, asumía una función celebrativa y noticiera, compartida por la épica y heredada por el romancero, a medio camino entre las dos. La lírica, además, se empapaba de fórmulas épicas y con ellas juzgaba a los hombres de carne y hueso. En las coplas de Çorraquín adivinábamos todavía, a la luz de otros testimonios, un juicio estético sobre la *Chanson de Roland* y una afirmación nacionalista: *Dichtung und Wahrheit.*

En fin, en la fisonomía de nuestro cantar hemos comprobado que la «tradicionalidad» de un poema no proviene tanto de su perduración cuanto de su estilo. Y ese estilo grato al pueblo lo hallábamos ya consolidado en época tempranísima. Nos ha atraído particularmente el uso madrugador del paralelismo. Advertíamos que la canción de Çorraquín Sancho lo acogía según el esquema con más visos de ser el primitivo; y, por ahí, hemos abierto un portillo en los orígenes de la lírica peninsular y ojeado algún aspecto de su historia posterior. Los pocos versos en honor del caballero de Ávila se nos han revelado locuaces.

UN CANTO DE FRONTERA: «LA GESTA DE MIO CID EL DE BIVAR»

Brinda, poeta, un canto de frontera…

ANTONIO MACHADO

Las bodas de las hijas del Cid con los infantes de Carrión, en Valencia la mayor, se celebraron tan espléndidamente, en un salón «tan bien encortinado», radiante de «tanta pórpola e tanto xamed e tanto paño preciado», que el juglar no resiste la tentación de ponerles los dientes largos a quienes le están escuchando:

> ¡Sabor abriedes de ser e de comer en el palacio!

La observación, poco menos que impertinente si dirigida a gentes de alta condición, sin duda resultaría apropiadamente sugestiva para el auditorio de menos pelo —«civibus laborantibus et mediocribus»— que Juan de Grouchy prefería para las gestas. En cualquier caso, el verso (2208) equivale a una invitación a que los oyentes se sitúen con la fantasía en el centro mismo de la acción y compartan mesa y manteles con los protagonistas.

En exacta correspondencia y a la vez en sintomática contrapartida, el *Cantar* había evocado antes (vv. 1170 ss.) el cuadro dramático de una Valencia largamente asediada, donde los alimentos se agotan y no hay de dónde echar mano, a quién recurrir:

> ¡Mala cueta es, señores, aver mingua de pan,
> fijos e mugieres verlos murir de fanbre!

A nosotros el pasaje sigue conmoviéndonos, en especial cuando caemos en la cuenta de que los sufrimientos que han arrancado esa reflexión transida de piedad son los del enemigo, y además infiel. Pero los espectadores del siglo XII hubieron de estremecerse más y sentirse más en la piel de los sitiados, porque sabían también más de cerca lo que era morir de hambre, comiéndose no ya la tierra o las culebras, sino incluso (lo cuenta Raúl el Glabro) «virorum ac mulierum infantumque carnes». El poeta no pretendía descubrirles nada nuevo, antes bien quería ponerlos a ellos mismos por testigos, inducirlos a contrastar el relato en su propia experiencia, a reconocerse en él.

Digamos ya, a reserva de ir ilustrándolo luego en algunos puntos, que quizá no hay rasgo que marque el *Cantar de Mio Cid* más honda y extensamente que la actitud que suponen esos dos momentos simétricos, con el doble designio de hacer entrar a la audiencia en el tema y, por otro lado, de aproximar el tema a la audiencia. Precisemos en seguida que es decididamente ese último movimiento, la aproximación a las coordenadas del público, a su ámbito de vivencias y referencias, el que marca la orientación dominante en el poema, en tanto a ella se pliegan los principales factores del argumento, la estructura o la ideología, desde los recursos menudos de la técnica narrativa hasta las grandes líneas en la selección y disposición de la materia, pasando por los perfiles y matices en el retrato de los personajes o por la imagen de la sociedad que les sirve de fondo. Añadamos todavía que tal orientación es indisociable de las circunstancias de lugar, tiempo y perspectiva histórica en que se concibió la versión original del *Cantar*, cuando mediaba el siglo XII, en la frontera castellana enmarcada por las cuencas altas del Duero, el Henares y el Jalón, y, en fin, que está animada por un deseo de innovar profundamente la tradición de la poesía épica.

Una parte de todo ello, sin embargo, estaba en la naturaleza del género. Una canción de gesta pone a un juglar frente a un público, sin apenas distancias, sin mediaciones, para recorrer juntos durante varias horas los derroteros de una narración heroica. El juglar no es como el escritor que

publica una novela y se esfuma para siempre tras el volumen impreso: está en medio del corro, el desarrollo de la narración es también una acción suya, un comportamiento suyo personal, que además tiene que ver con la relación que establece con los oyentes, cuyas circunstancias y reacciones pueden llevarlo a mudar en más de un aspecto la fisonomía del poema, a acelerar o retardar el tempo, alterar el papel de un personaje, omitir unos elementos, atenuar o subrayar otros. En cualquier caso, el espectáculo solo llega a buen puerto si se establece un vínculo sólido y continuado, si el juglar se gana la complicidad del público y de una o de otra manera logra implicarlo en la narración. De ahí, por ejemplo, la frecuencia con que la aparición de un personaje o la introducción de un parlamento se realzan con un ademán mostrativo o con una llamada de atención que equivalen a otras tantas exhortaciones a representarse la escena con plena inmediatez, a verla, a oírla como si todo ocurriera en la misma plaza, en la misma estancia, donde suena el *Cantar*:

> *Afevos* doña Ximena con sus fijas dó va llegando,
> señas dueñas las traen e adúzenlas adelant… (vv. 262-263)
>
> Fabló Martín Antolínez, *odredes* lo que á dicho… (v. 70)

En análogo sentido, las referencias a los cambios de rumbo de la narración postulan más de una vez que la construcción del relato no es únicamente cosa del juglar, sino asimismo del público:

> *Dexémosnos* de pleitos de ifantes de Carrión, […]
> *Fablemos nós* d'aqueste que en buen ora nació… (vv. 3708 ss.);

y de ambos son igualmente el juicio moral o la toma de partido que ahí van implícitos pero en otras ocasiones se manifiestan con toda la vehemencia de quien se ha metido en la historia hasta los codos:

> ¡Cuál ventura serié esta, sí ploguiesse al Criador,
> que assomasse essora el Cid Campeador! (vv. 2741-2742)

Todo eso, decía, está en parte en la naturaleza misma de las gestas, según se comprueba al verlo concretado gracias a los procedimientos expresivos que

el *Cantar* ha heredado de la épica francesa, origen de la epopeya románica. (Que tales procedimientos no se limiten al calco de unas fórmulas ni suelan recurrir a las adaptaciones literales no significa que la deuda pueda ponerse en duda. Así, los dos últimos versos copiados, por no ir más lejos, son una afortunada versión del mismo arquetipo que la *Chanson de Roland*, al referir cómo se aposta el ejército pagano, realiza con bien diverso tenor literal: «Deus, quel dulur que li Franceis ne'l sevent!»). Pero, como también apuntaba, la nota de veras peculiar al texto castellano es la predilección por la segunda de las dos direcciones arriba señaladas: sin renunciar en absoluto a hacer entrar a la audiencia en el tema, a procurar que se sienta vívidamente transportada al marco de la narración, el *Cantar del Cid* se singulariza por el arte de aproximar el tema a la audiencia, de ajustar los ingredientes del poema al talante, los intereses, la realidad del público a quien se destina. La meta era que el Cid les pareciera a los oyentes tan vecino como el mismo juglar.

SOBRE HÉROES Y HOMBRES

Aristóteles y Valle-Inclán (bastará citar a don Ramón María) proclamaban que

> hay tres modos de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire. Cuando se mira de rodillas […], se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana […]. Así Homero atribuye a sus héroes condiciones que en modo alguno tienen los hombres. Se crean […] seres superiores a la naturaleza humana […]. Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos como de nuestra propia naturaleza,

tal en Shakespeare. «Y hay otra tercera manera, que es mirar al mundo desde un llano superior […] y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía». No renuncia el *Cantar* a ese irónico grano de sal, y no simplemente para fantoches como los infantes de Carrión, ni, desde luego, le regatea a Rodrigo el resplandor de una indiscutible preeminencia. Pero con todo y con eso la perspectiva que mejor define los hábitos y los logros del juglar consiste en contemplar a los héroes puestos en pie, frente a frente, a ras de la misma tierra que pisan él y los espectadores.

No hay que pasar de los primeros versos para advertir que los rasgos más notorios del Campeador, apenas sale a escena, no son el ímpetu y la extremosidad distintivamente épicos, sino actitudes y sentimientos que pertenecen al ancho marco de las experiencias posibles en todos los hombres. En *Le charroi de Nîmes*, cuando el rey Luis se muestra injusto con él, Guillermo de Orange se echa a dar gritos, «a sa voiz clere conmença a huchier», increpa al soberano, pierde los estribos, pretende arrancarle la corona de la cabeza… La situación es comparable a la del *Cantar*: la ingratitud de Luis empuja al caballero a irse a ganar los duros feudos de la frontera de España, aumentando la parva mesnada con que ha entrado en París —«en sa compaigne quarante bachelers»— con la multitud de guerreros que en seguida se le unen y a quienes promete «deniers et heritez, chasteaus et marches». Pero, ahí, Guillermo es solo exterioridad aparatosa y vociferante. En el poema español, en cambio, tras el regio mandato de destierro, lo importante está en el trance íntimo del personaje, en el dolorido sentir que cuaja en lágrimas serenamente calladas.

> De los sos ojos tan fuertemientre llorando,
> tornava la cabeça e estávalos catando…

Lo que ve el proscrito son «palascios deseredados e sin gente», «puertas abiertas e uços sin cañados, alcándaras vazias»: visiones de una normalidad brutalmente interrumpida, imágenes del despojo que Rodrigo sufre también por dentro. En las gestas francesas, en el mismo *Charroi de Nîmes*, no falta el héroe que vuelve la cabeza, suspirando, hacia los lugares queridos de donde ha de alejarse: lo que falta por completo es el tono de cotidianidad, el encuadramiento de la pena en un panorama de cosas domésticas, la traducción del drama a términos de vida privada que todos pueden asumir como propios.

Tan cierto es que desde el mismo arranque el poeta busca con deliberación subrayar en el protagonista la dimensión no específicamente heroica, sino ampliamente humana, y por ahí condivisible, que al punto comprobamos, en efecto, que todas las gentes de buena voluntad, toda la ciudad de Burgos, hacen suyos los «grandes cuidados» del Campeador.

> Exiénlo ver mugieres e varones,
> burgeses e burgesas por las finiestras son,

plorando de los ojos, tanto avién el dolor.

De nuevo, la situación tiene en la epopeya francesa paralelos con los cuales, como de costumbre, el *Cantar* se enlaza a través de antecedentes comunes; pero no hay allí ni rastro de esa vasta *sympátheia*, de esa correspondencia de ánimos, con que todos los moradores de la villa entienden y comparten la aflicción del expatriado. Nada que conozcamos en esa tradición equivale a la inolvidable «niña de nuef años» que, porque los burgaleses han sentido como Rodrigo, exhorta a Rodrigo a sentir como ellos:

Cid, en el nuestro mal vós non ganades nada,
mas el Criador vos vala con todas sus vertudes santas.

Las «mugieres e varones» de Burgos se conducen justamente como el juglar quería del público que le rodeaba.

Nadie ha dejado jamás de apreciar la densidad del retrato del Cid que dibuja el *Cantar*, ni a nadie se le ha escapado que todas las cualidades heroicas están en él matizadas por una infalible humanidad: los visajes épicos ceden el puesto a la sonrisa (ninguno de sus pares la tiene tan fácil) o a la viril emoción que llega a «descubrirle las telas del coraçón» (v. 3260). Inútil, pues, insistir en que la semblanza del protagonista es la manifestación primaria de la voluntad de arrimar el mundo de la gesta al mundo del auditorio. Pero no a otra querencia responde asimismo la disposición de la materia, la estructura del relato, y no en otra parte está la clave de las supuestas anomalías al respecto que a veces se han insinuado.

La crítica no ha tenido empacho en opinar, por ejemplo, que el *Cantar* habría resultado más acorde con los hábitos de la epopeya románica si concluyera con la conquista de Valencia, sin extenderse a lo largo de una segunda mitad centrada en la afrenta de Corpes y la consiguiente venganza, es decir, en un asunto con notables repercusiones sociales y hasta políticas, pero en definitiva de índole privada. Todavía más frecuente ha sido y es la desazón de quienes observan y aun lamentan la falta de correspondencia entre el relieve que el texto otorga a determinados hechos y la importancia que tales hechos pudieron revestir en la España de finales del siglo XI. Para no luchar en demasiados frentes, contentémonos con echar un vistazo a un factor que sale a relucir en una y otra postura. A muchos ha desconcertado,

en efecto, que el sometimiento de Valencia, la hazaña en que culmina la carrera de Rodrigo Díaz, se liquide en unos cuantos versos (tres solo, vv. 1167-1169, se dedican a los «tres años» centrales de la campaña), mientras a la ocupación de dos poblachones como Castejón de Henares y Alcocer se le reserva medio millar cumplido.

Dejemos de lado que carecería de sentido exigir al juglar que pintara el asedio de Valencia en términos análogos a los empleados para Castejón y Alcocer. Las cualidades del Cid como caballero y estratega quedan sobradamente claras en la primera ocasión en que ha de exhibirlas, cuando, desterrado y en apuros, todo debe fiarlo en ellas. Al presentarlas ofrece además el poema un espléndido repertorio de los procedimientos narrativos —propios o mostrencos— capaces de dar una imagen vivacísima de la guerra. La hoja de servicios militares del Campeador puede llenarse copiosamente con esas dos batallas: las restantes es obligado suponérselas, como al juglar las dotes para contarlas. En el planteamiento del *Cantar*, por otro lado, Alcocer está sujeta «al rey de Valencia», quien, perfectamente al tanto de que no hacerlo supone franquear el paso al enemigo («Ribera de Salón todo irá a mal, / assí ferá lo de Siloca, que es del otra part»), envía en socorro de la plaza a «aquestos dos reyes que dizen Fáriz e Galve» (vv. 627, 634-635, 654): al vencerlos, pues, el Cid anticipa la conquista de Valencia. En Alcocer está Valencia, y allí se despliegan tan brillantemente las excelencias de Rodrigo como soldado que haberlas ilustrado también a la orilla del Turia habría sido poco menos que una reiteración enojosa.

De todos modos, ¿de verdad la conquista de Valencia se relata con tanta prisa? Los combates en el Valle de Henares sin duda están más detallados, pero no es cierto que la conquista de Valencia no reciba el adecuado resalte. Porque la conquista que el juglar realza es que el Cid puede establecer ahí una sede episcopal («¡Dios, qué alegre era todo cristianismo!»), hablar de tú a tú a Alfonso VI (por mucho que se guarde de hacerlo) y, por encima de cualquier otra cosa, mandar por Jimena y sus hijas. Cierto que «alegre era el Campeador con todos los que ha, / cuando su seña cabdal sedié en somo del alcácer», recién entrado en la ciudad (vv. 1219-1220). Pero Valencia no acaba de entregársele por entero hasta que puede abrazar «a la madre e a las fijas» (v. 1599) y llevarlas a tomar posesión de la rica heredad desde lo más alto de esa misma atalaya, símbolo de supremacía y dominio:

Ojos vellidos catan a todas partes,
miran Valencia cómmo yaze la cibdad
e del otra parte a ojo han el mar…

(Tiene razón Azorín: jamás antes habían visto el mar).

… miran la huerta, espessa es e grand,
alçan las manos por a Dios rogar
d'esta ganancia cómmo es buena e grand. (vv. 1612 ss.)

Pronto, «las dueñas» vuelven a subir al alcázar para ver con qué jovial arrojo defiende el Cid Valencia frente a las huestes de Marruecos: «¡afarto verán por los ojos cómmo se gana el pan!». El corazón le crece a él cuanto a ellas se les achica. ¿No hay que ir pensando en las bodas de Elvira y Sol? Pues de Marruecos les viene la dote: «por casar son vuestras fijas, adúzenvos axuvar» (vv. 1643, 1650). En ese ‘ajuar’ está la más auténtica conquista de Valencia en el *Cantar*. Valencia no representa ya un bastión cristiano frente a la morería de 1094, sino un hogar y una hacienda que muestra toda la grandeza del héroe, mejor que al lejano rey de León, a los ‘ojos hermosos’ de su mujer y de sus hijas.

Así, pues, la conquista de Valencia es en el *Cantar* menos la duplicación de unos sucesos de finales del siglo XI, como complacería a algunos lectores modernos, que pieza eficacísima de una delicada construcción narrativa, que tiene presente pero no acata, según hoy quisieran otros, las rutinas de la epopeya románica. El juglar concede al episodio toda la relevancia deseable, pero no la mide en el mapa de la Reconquista o del juego de fuerzas en los tiempos de Alfonso VI, ni de acuerdo con los planteamientos de rigor en las gestas, sino que la acota en otro campo: la verdad familiar, personal, humana de Rodrigo Díaz. Solo si se percibe que ese es precisamente el terreno privilegiado por el autor se comprende también la estructura de la obra, no gobernada por las convenciones de la épica al uso ni sujeta a las constricciones de la historiografía, sino atenida a una concepción propia y singular de la verdad poética.

No hay, por supuesto, ninguna posibilidad de cortar el relato a la altura de la toma de Valencia, ni siquiera en la viñeta de la subida al alcázar, sin romper los firmes hilos que ligan los fundamentos mismos de la trama, con la inequívoca oración y promesa del Cid («¡… que aún con mis manos case

estas mis fijas!», v. 282*b*), a las dos bodas de doña Elvira y doña Sol, sobre las cuales gira la segunda mitad del poema, con su acento en un conflicto privado y su aire doméstico. Pero si por pura fantasía nos imagináramos un *Cantar del Cid* que se cerrara con la entrada en Valencia, tendríamos, sí, un texto más conforme con la tradición épica, pero por eso mismo más inconciliable con los designios del poeta, según cuya jerarquía de valores el protagonista no es tanto el guerrero invicto, el conquistador con aureola de mito —el único Mio Cid de quien alcanzaría algunas noticias el común de los oyentes—, cuanto el Ruy Díaz de Vivar a quien no resta grandeza estar hecho del mismo barro que quienes escuchan sus hazañas.

Ni que decirse tiene que la idea de la sociedad, los ideales y, si se quiere, la ideología que respira ese Rodrigo no podían ser tampoco otros que los del juglar y su público. Don Quijote se echó al camino sin dineros, «porque él nunca había leído en las historias de los caballeros andantes que ninguno los hubiese traído» (I, 3). Inútilmente los buscaríamos nosotros en las gestas francesas: ni por excepción se trata ahí de pagar soldadas ni hay héroe que ande en apuros crematísticos. Al Cid, por el contrario, el primer problema que le sale al paso es conseguir fondos para atender las necesidades de su mesnada y de su familia; y la solución que le encuentra no tiene parangón en los anales de la epopeya: pedir un préstamo a unos usureros, en un episodio aderezado novelescamente, pero en última instancia de tan nulo aliento épico como lo sería hoy empeñar una joya (falsa) o hipotecar una casa (ajena).

Una vez financiado el comienzo de la campaña, las dificultades pecuniarias desaparecen para siempre, porque la actividad militar y la actividad económica son para el Cid una sola cosa y sus triunfos en la una no se distinguen de sus logros en la otra. Guerreros de profesión él y los suyos, hasta apoderarse de Valencia no tienen más ingresos que el botín del combate («Si con moros non lidiáremos, no nos darán del pan», v. 673), porque no les interesa, digamos, la posesión de Alcocer, sino los tres mil marcos que la morería paga por la plaza y las demás presas que pueden llevar consigo: «escudos», «armas», «cavallos», «oro e plata», «estos dineros e estos averes largos»… (vv. 795 ss.). Es esa «ganancia» inmediata, en bienes muebles, la que a corto plazo les otorga prestigio y

encumbramiento: gracias a ella, los caballeros infanzones («que todos ciñen espadas», v. 917) se elevan en la escala nobiliaria a cuyos peldaños inferiores pertenecen, y «los que fueron de pie caballeros se fazen» (v. 1213), es decir, los peones se tornan libres e ingresan en la caballería, siquiera sea por la puerta de servicio de la caballería villana. En cuanto al propio Rodrigo, que estamentalmente no pasa de infanzón, de simple hidalgo, los rendimientos de la guerra le devuelven y le aumentan la estimación de Alfonso VI (y eso era de hecho y derecho un ascenso de categoría), la conquista de Valencia lo convierte en señor de tierras y hombres (y hasta le depara la regia prerrogativa de designar obispo), y, por ende, como él había prometido («si les yo visquier, serán dueñas ricas», v. 825), ve a sus hijas casadas con «ricos omnes», miembros de la nobleza inmemorial, la flor y nata del poder y la influencia, y luego alzadas al estatuto que nunca se habrían atrevido a soñar, a la esfera de la misma realeza.

Cuando se recuerdan esas grandes líneas de fuerza, cobra plenitud de sentido la incontrovertible observación de don Ramón Menéndez Pidal sobre el carácter local del *Cantar*, donde los itinerarios se cruzan una y otra vez, con precisiones y apostillas toponímicas insólitas para cualquier otra comarca, en los parajes que se extienden desde el entorno de San Esteban de Gormaz hasta el de Calatayud. Es esa, a todas luces, la región que el juglar conoce de cerca y cuyos moradores, en primer término los de Gormaz, «siempre mesurados», «muy pros» y «coñoscedores» (vv. 2820 sigs.), constituyen el público de elección a quien tiene presente. Pero la fisonomía del territorio no es menos nítida. Estamos en uno de los centros neurálgicos de la frontera de Castilla, en la extremadura del Duero, que desde el bastión de la Medinaceli reconquistada por Alfonso VI y nunca vuelta a perder, desde la «peña muy fuert» de la vieja Atienza (v. 2691), en los tiempos de Alfonso VII y Alfonso VIII puja por consolidar las bases de la ofensiva cristiana.

La frontera, sobre todo desde los días del «buen Emperador» (v. 3003), es una sociedad en armas, permanentemente dispuesta para el ataque y el saqueo. Los pobladores se han asentado allí atraídos por apetitosas exenciones e inmunidades, con favorables expectativas de medro, a costa, eso sí, de una vida recia como ninguna. En las ciudades fronterizas y en sus alfoces, se vive para la guerra y de la guerra. No se buscan las tierras, sino

las riquezas de los moros, el botín que proporcionan las cabalgadas y cuyo reparto se lleva a cabo atendiendo escrupulosamente a la aportación económica y personal de cada uno. Las milicias concejiles y las huestes constituidas expresamente para las razias no esperan que el rey las movilice (a menudo, ni siquiera reparan en las conveniencias y los compromisos del monarca): toman la iniciativa por su cuenta y riesgo, con entera autonomía, y no se limitan a incursiones de corto radio, sino que a veces se internan hasta Sevilla, hasta Córdoba. Los límites de las clases se difuminan: al instalarse en la frontera, los infanzones con frecuencia han de renunciar a sus privilegios fiscales y judiciales, pero también se les abre la puerta a alcanzar la condición de señores adquiriendo el dominio sobre territorios yermos; los caballeros villanos, vale decir, quienes reciben de un señor o logran por sí mismos caballo y pertrechos, tienen a su vez excelentes oportunidades de hacer fortuna y en su momento distribuirse con los hidalgos el poder municipal.

Es comprensible que para esas gentes el Cid fuera el héroe por excelencia. En definitiva, lo que cuenta la primera mitad del *Cantar* es una larga incursión guiada por un adalid con todas las virtudes que para el puesto se requerían y apreciaban, desde interpretar el vuelo de las aves hasta cuidar cada detalle del combate, y rematada por unos beneficios espectaculares para todos: «a cavalleros e a peones fechos los ha ricos» (v. 848), «el oro e la plata ¿quién vos lo podría contar?» (v. 1214). Una incursión, por otro lado, coronada por una conquista como muchas en las que intervinieron las milicias concejiles y proseguida hasta unas tierras no más distantes que las que algunas asolaban. Los enemigos del Cid temían que cualquier noche se plantara «allá dentro en Marruecos» a darles «salto», a pasar el país a saco, pero él no pensaba embarcarse en operaciones tan insensatas (vv. 2499 ss.). En 1172, en cambio, un grupo de caballeros de Ávila no solo se proponía expulsar de España a los sarracenos, sino acosarlos hasta Marruecos y continuar después hasta Jerusalén… El Campeador de la ficción dejaba volar la fantasía menos que algunos guerreadores enardecidos por la realidad de la frontera.

En tal atmósfera, pues, el *Cantar* narraba una historia que no solo se sentía sustancialmente verdadera como cosa del pasado, sino como modelo viable para el porvenir. La elevación del Cid y los suyos era un proceso que caballeros y aun peones de la extremadura de Soria y Segovia podían

imaginar como propio, en tanto acorde con sus mejores esperanzas económicas y sociales. A la postre, luchaban bajo las mismas divisas («¡Firidlos, cavalleros, todos sines dubdança! / ¡Con la merced del Criador, nuestra es la ganancia!», vv. 598-599), e incluso el singular ten con ten de Rodrigo con el rey condecía con su propia actitud, en la cual la lealtad al soberano iba de la mano con la confianza en sí mismo y con la sensación de independencia que una vez, en la época de Alfonso VII, se expresaban por boca de las milicias de Salamanca: «Omnes sumus principes et duces capitum nostrorum», ‘somos todos príncipes y caudillos de nuestras propias personas’.

Por otro lado, ni siquiera la intriga privada, familiar, que nutre la segunda mitad del poema carecía de unas dimensiones sociales perfectamente asumibles por los hombres de las ciudades fronterizas. Los infantes de Carrión, que poseen «villas» y «heredades» (vv. 3220 ss.), se han casado con doña Elvira y doña Sol movidos por la codicia del género de riquezas que a ellos les faltan, el dinero, las cabalgaduras, los objetos preciosos que las victorias han reportado pródigamente al Campeador («marcos de plata», «mulas e palafrés», «vestiduras», «espadas», vv. 2570 ss.); y han ultrajado y repudiado a sus mujeres en venganza de las burlas desdeñosas con que la mesnada del Cid ha acogido su cobardía y flojedad en el combate, excusando y racionalizando su despecho con un declarado orgullo de clase: «ca non [nos] pertenecién fijas de ifançones» (v. 3298).

Obviamente, la afrenta de Corpes es solo la anécdota romancesca en que cristaliza una querella de intereses de más alcance que el drama de dos muchachas maltratadas. Los infantes no acaban de tener entidad propia, de personajes enterizos, sino que como «el conde don Gonçalo», su padre, o como «Gómez Peláyet», se diluyen en buena medida en el bando encabezado por un viejo enemigo del Cid, el conde García Ordóñez, «el crespo de Grañón» (v. 3112), privado de Alfonso VI, y en las filas del estamento que con ellos integran: los «ricos omnes», la alta nobleza, la vieja oligarquía, en suma, afincada en vastas posesiones al norte del Duero y monopolizadora, al arrimo del rey, de las claves mayores del poder. Ninguna duda cabe, y con razón lo subraya Diego Catalán, sobre «el desprecio del poeta por los ricos-hombres de solares conocidos, con propiedades en la Tierra de Campos y en La Rioja, cargados de ‘onores’ (v. 2565) pero faltos de ‘averes monedados’ (v. 3236), poderosos en la corte y

en el interior de Castilla y León, pero ajenos a las exigencias de una vida de acción en la frontera y opuestos a un sistema de derecho» como el reivindicado por Rodrigo cuando confía la restauración de su honra a un duelo judicial. Ni puede dudarse que exactamente ese era el desprecio o el rencor de los caballeros de la extremadura castellana, cuyos ojos estaban vueltos a un reajuste de prestigios e influencias que les reconociese el importante papel que en la práctica desempeñaban en la nueva dinámica de la sociedad: a esas aspiraciones, los infantes, «los de Vanigómez» (v. 3443), los Ansúrez y toda su parentela representaban un obstáculo tan palpable como el infanzón Rodrigo Díaz un acicate ideal.

No es este el lugar de perseguir las implicaciones sociales y políticas del *Cantar*. Las sumarias consideraciones que anteceden debieran servir únicamente para devolvernos a nuestro punto de partida. Como rasgo principal del poema, señalaba, en efecto, «la aproximación a las coordenadas del público, a su ámbito de vivencias y referencias». Era una manera de decirlo, a bulto y en abstracto. Cuando comprobamos que la concordancia de paisaje geográfico y paisaje anímico nos lleva derechos a un público en concreto, al *Far East*, al mundo de la frontera del siglo XII, entendemos hasta qué grado el destinatario determina la singularidad del *Cantar* también en aspectos tales como el retrato de los personajes y el aire de interior, familiar o de corte, no bélico, de la segunda mitad.

En ese ambiente del alto Duero, las gestas al modo convencional, con sus paladines agigantados como por quien los mira de rodillas, con sus prodigios y sus desafueros, podían sin duda oírse con gusto, como diversión y alimento de los sueños heroicos, porque escuchándolas a aquellos hombres «les crecién los coraçones e esforçávanse faziendo bien e queriendo llegar a lo que otros fazieran o pasaran» (*Partidas*, II, xxi, 20). Pero una canción sobre el Cid necesariamente había de ir por otro camino, porque el Cid era menos atractivo como figura de retablo que como espejo. El Cid de la historia y la leyenda que sobrevivían estaba demasiado cercano, su carrera tenía demasiado que ver con la realidad contemporánea, con la mentalidad de las milicias, con las ambiciones sociales de los caballeros, su sombra era demasiado contemporánea, para echar por la vía de la fabulación a rienda suelta. Por el contrario, el infanzón Ruy Díaz de Vivar resultaba fascinante justamente por lo mucho que se parecía a los

espectadores: pintarlo igual que ellos en los momentos bajos, en la adversidad, en la vida menuda, significaba incitarlos a identificarse con él en las horas de triunfo y esplendor. Así había encontrado sus huellas el juglar, entre las gentes de la extremadura, y ese modo de captar la historia había determinado toda la poesía del *Cantar*.

DEL *CANTAR DEL CID* A LA *ENEIDA*: TRADICIONES ÉPICAS EN TORNO AL *POEMA DE ALMERÍA*

Álvar Rodríguez recibió un trato bien singular y curioso en el *Poema de Almería* (hacia 1148), que cierra los manuscritos conservados de la *Choronica Adefonsi Imperatoris*.[1] Entre los adalides a quienes el autor celebra, unos pocos parecen brillar menos con luz propia que por resplandores ajenos: así, Fernando Pérez, como ayo de un infante (74-78), o Gutierre Fernández como mentor del Príncipe (279-285). Otros pocos, por el contrario, gozan el privilegio de un parangón con los grandes capitanes de antaño: es el caso de Pedro Alfonso «pulcer ut Absalon, virtute potens quasi Samson…» (130) y del conde Poncio, «nobilis hasta», en pie de igualdad con Gedeón, Jonatás, Josué o Héctor y Áyax (176-198). A Álvar Rodríguez le toca bailar con la más fea. De hecho, en él apenas se advierten sino los resplandores ajenos: los del padre, Rodrigo Álvarez, y, sobre todo, del abuelo, Álvar Fáñez.[2] Es al abuelo, además, a quien se dedica un doble parangón: positivo, con Roldán y Oliveros, y negativo, en última instancia, con Rodrigo Díaz de Vivar (217-245). De suerte que el pobre Álvar Rodríguez se queda en cola de ratón: por debajo del padre, del abuelo, de Roldán y Oliveros y ni se sabe hasta qué punto por debajo del Cid.

A propósito de ningún otro caudillo teje tantos versos el *Poema* y de ningún otro consigna tan parvos méritos estrictamente personales:

> Aluarus ecce ruit Roderici filius alti.
> Intulit hic letum multis tenuitque Toletum,
> Et pater in nato laudatur, natus et ipso.
> Fortis at ille fuit, nec nati gloria cedit.
> Patri pater magnus, nepus sed pollet auo plus.
> Cognitus omnibus est auus Aluarus, arx probitatis,
> Nec minus hostibus est itidem pius, urbs bonitatis.

Audio sic dici, quod et Aluarus ille Fannici
Ismaelitarum gentes domuit nec earum
Oppida uel turres potuere resistere fortes.
Fortia frangebat, sic fortis ille premebat.
Tempore Roldani si tertius Aluarus esset
Post Oliuerum, fateor sine crimine uerum,
Sub iuga Francorum fuerat gens Agarenorum
Nec socii cari iacuissent morte perempti.
Nullaque sub celo melior fuit hasta sereno.
Ipse Rodericus, Meo Cidi sepe uocatus,
De quo cantatur quod ab hostibus haud superatur,
Qui domuit Mauros, comites domuit quoque nostros.
Hunc extollebat, se laude minore ferebat.
Sed fateor uerum, quod tollet nulla dierum:
Meo Cidi primus, fuit Aluarus atque secundus.
Morte Roderici Ualentia plangit amici
Nec ualuit Christi famulis ea plus retineri.
Aluare, te plorant iuuenes lacrimisque decorant.
Quos bene nutristi, quibus et pius arma dedisti.
Fouisti paruos, firmans certamine magnos.
Talibus ac tantis tractus patribus generosis
Aluarus ecce furit, Mauros quoniam probus odit.

La paradoja de esa desproporción y las restantes peculiaridades del fragmento solo se resuelven al insertar el texto en las tradiciones que lo inspiran. Ni Álvar Rodríguez ni el *Poema* se aprecian debidamente sin desempolvarles la genealogía.

Tres vetas matizan en especial el *Poema de Almería*: la Biblia, los clásicos de las escuelas (con Virgilio en cabeza) y las canciones de gesta.[3] Las tres se enlazan a menudo, y a veces ocurre que la presencia obvia de una nos ciega para reconocer la más discreta de otra. Ese es particularmente el caso cuando la materia bruta tomada de un dominio se elabora de acuerdo con diseños de distinta procedencia. En la semblanza del conde Poncio, así, no solo Héctor se codea con Gedeón —según recetas archisabidas—, sino que Áyax se envuelve en términos que en la Vulgata corresponden a Jonatás:

> Sagitta Ionathae nunquam rediit retrorsum… (II Samuel, I, 22)

> … velut insuperabilis Aiax
> Non cuiquam cedit, numquam bellando recedit,
> Non vertit dorsum, numquam fugit ille retrorsum. (180-182)

La muestra más elegante de tal proceder es también el pasaje más citado del *Poema*, el núcleo de la tirada que se abre y se cierra con el nombre de Álvar Rodríguez: unos versos (228-238, arriba, en *cursiva*) de tan deslumbrante interés para averiguar la situación de la epopeya románica en las vísperas del 1150, que los estudiosos han descuidado escrutarlos desde otras perspectivas. Vale la pena ensayarlas, no obstante, para descubrir que la manoseadísima mención de Roldán y del Cid se introduce ahí a través de un calco de Virgilio y que tal filiación ilumina, precisamente, la dependencia del *Poema* respecto de las gestas en vulgar.

En efecto, en el libro undécimo de la *Eneida*, Diomedes, ahora señor de Argiripa, evoca las calamidades que han sufrido quienes, como él, violaron los campos de Troya: «socii amissi» (272) en infortunios de toda especie. No haría falta más para explicar que no quiera enfrentarse de nuevo con Eneas: ya combatieron una vez, tensos como 'venablos' que eran («stetimus tela aspera contra», 282), y de sobras ha probado con qué destreza blande el asta («experto credite quantus / in clipeum adsurgat, quo turbine torqueat hastam», 283-284). A decir verdad, si hubiera habido otros dos como él, sería Grecia y no Troya quien llorase. La lucha se prolongó solo por obra de Héctor y Eneas: ambos iguales en coraje y esfuerzo, pero en piedad Eneas primero.

> Si duo praeterea talis Idaea tulisset
> terra viros, ultro Inachias venisset ad urbes
> Dardanus et versis lugeret Graecia fatis.
> Quidquid apud durae cessatum est moenia Troiae,
> Hectoris Aeneaeque manu victoria Graium
> haesit et in decimum vestigia rettulit annum:
> ambo animis, ambo insignes praestantibus armis,
> hic pietate prior… (285-292)

Creo que no cabe vacilación ninguna: los versos 228-238 del *Poema de Almería* imitan de cerca ese dechado de la *Eneida*.[4] Diomedes está elogiando las dotes bélicas de Eneas —tras recordar la desgracia de sus rivales—, y el elogio se le bifurca en dos direcciones: por una parte, conjetura cuán diferente habría sido el desenlace de la guerra si Troya hubiera tenido «duo praeterea talis […] viros»; en seguida, la comparación latente en el planteo se concreta en un cotejo explícito de Eneas con Héctor,

el héroe con quien realmente había ido emparejado y a quien en definitiva aventajaba. El autor del *Poema* anda los mismos pasos. Al encomiar a Álvar Fáñez, ponderando los desastres que acarreó a los musulmanes, arguye que, de haber marchado el castellano junto a dos paladines como Roldán y Oliveros, los francos habrían vencido en Roncesvalles y los «socii cari» no hubiesen acabado trágicamente. Luego, pasando de las presunciones a las evidencias, confronta a Álvar Fáñez con el héroe que de veras fue considerado compañero suyo: y, por más que el propio Rodrigo se dijera inferior, lo cierto es que —si Eneas «prior»— el Cid «primus fuit».

Se me antoja inútil querer apurar la trama de correspondencias. La sombra de los «socii amissi» llorados por Diomedes se proyecta sobre los «socii cari» del *Poema*, pero no nos despeja la incógnita mayor: ¿se alude a los doce pares o únicamente a Roldán y Oliveros?[5] La imagen de Eneas y Diomedes como «tela» quizá favorece que se trate a Álvar Fáñez de «melior […] hasta», pero tampoco explica por sí sola el carácter formular de la expresión.[6] Ni ha de esperarse, por supuesto, que el autor dé un equivalente puntual a todos y cada uno de los elementos conjugados por Virgilio: debe bastarnos la seguridad de que lo sigue fielmente en el arranque y desarrollo del pasaje crucial en relación con la épica romance.

Justamente esa fidelidad al molde latino permite aquilatar en más de un aspecto la importante huella de las gestas. Nos consta que, mientras el anónimo del *Poema* concebía los hexámetros sobre Álvar Fáñez, hubieron de venírsele a las mientes las figuras de Héctor y Eneas. Sin embargo, al pensar en «duo praeterea talis […] viros» a quienes unir a aquel como «tertius» —ciñéndose a la pauta inicial del *locus memorabile*—,[7] de ningún modo se fijó en los «insignes» troyanos (y, en cambio, a don Poncio sí lo arrimaba al «fortissimus Hector» y al «insuperabilis Aiax», 179-180), [8] sino en otros dos «socii» que hubieron de parecerle más resueltamente afines a Álvar Fáñez. Incluso si careciéramos de otros indicios, el hecho, el desplazamiento de Héctor y Eneas a favor de Roldán y Oliveros, apuntaría ya que Álvar Fáñez entraba en el *Poema* con una marcada coloración propia, llegado de un mundo en el que convivía con los caballeros de Carlomagno: un mundo que los tres representaban a idéntico título, y en grado tan alto, con tanta viveza, que imponía un nuevo marco de referencias y obligaba a desechar la asimilación que sugería la fuente clásica. Álvar Fáñez difícilmente podía compartir con Roldán y Oliveros otro mundo que

no fuera el de la epopeya en vulgar, y después subrayaré algún testimonio al respecto. Mas, por el momento, será mejor que no perdamos de vista el esquema identificado en la *Eneida*.

El segundo movimiento que Virgilio le imprime lleva a la compulsa de Eneas con el soldado que efectivamente había combatido junto a él: el bravísimo Héctor. En el *Poema,* Álvar Fáñez se nos ofrece a las claras como paralelo a Eneas, no ya por ser también una magnífica 'lanza', sino por recibir con reiteración el epíteto que por excelencia caracteriza al troyano (y que nunca se aplica a los demás conquistadores de Almería): «est itidem *pius*» (223), «et *pius* arma dedisti» (242).[9] No obstante, por más que para mantener el paralelismo Álvar Fáñez hubiera debido sobrepujar al guerrero con quien se relaciona, como Eneas sobrepuja a Héctor, y por más que el *Poema* tiene muy en cuenta la formulación lingüística de la *Eneida* («p r i m u s fuit», «hic *pietate* p r i o r»), la jerarquización de los dos héroes castellanos es exactamente inversa a la de sus modelos en Virgilio: Rodrigo Díaz precede a Álvar Fáñez.

La concordancia realza el significado de la discordancia. En pura teoría, no es inadmisible que el emparejamiento de Álvar Fáñez y el Cid fuera una invención del *Poema* para perseverar en la imitación de Virgilo y continuar en la estela de la *Chanson de Roland* (pese a la anomalía de que una pareja insólita viniera a reemplazar o reflejar otras tan familiares como las formadas por Héctor y Eneas y por Roldán y Oliveros). Pero me confieso enteramente incapaz de imaginar que nuestro anónimo se inventara, a zaga de Virgilio, el vínculo entre Álvar Fáñez y el Cid, y luego, contra Virgilio, atribuyera al personaje a quien estaba loando el papel secundario dentro de la pareja que él mismo había inventado (sabría Dios, entonces, para qué). Un razonamiento en esa línea sería una afrenta al sentido común. Por el contrario, todo invita a mantener que si el *Poema* introdujo el binomio de Álvar Fáñez y el Cid en el lugar que Héctor y Eneas ocupaban en la *Eneida*, pese a sentirse constreñido a conceder la preeminencia a Rodrigo Díaz, fue porque así se lo exigía la tradición previa: porque Álvar Fáñez era conocido principalmente en tanto compañero del Cid, pero, sin embargo, inferior al Cid.[10]

Nada inclina a inferir que el Álvar Fáñez histórico participara con el Campeador en hechos de armas como los aludidos en el *Poema* y a propósito de los cuales, obviamente, se establece la comparación entre ambos. ¿De dónde surge, pues, el ligamen que los ata? Álvar Fáñez se nos presenta como «cognitus omnibus» (222), con palabras que no hacen pensar en la información que ocasionalmente pudiera venir «from a descendant», sino en un amplio renombre popular. Era además protagonista de noticias orales («audio sic dici…», 224) que no se corresponden con la única que nuestro autor ha recogido en la *Chronica* (§§ 96-101): porque en prosa narra la *defensa* de Toledo y en verso repara más bien en *ofensivas*, en ataques (225-227).[11] Un amplio renombre daban las noticias orales transmitidas por el género de poesía que inmortalizó a los pares de Francia a cuyo lado se pone inmediatamente a Álvar Fáñez: la canción de gesta. Pero el héroe de quien en seguida, con trabazón de ideas que yo diría innegable, se afirma que es cantado como invicto resulta no ser Álvar Fáñez, sino «Rodericus, Meo Cidi sepe vocatus», sobre cuya identidad nadie iba a dudar, por corrientes que fueran nombre y título honorífico.[12]

En verdad, el texto nos conduce a una gesta centrada en el Cid, no en Álvar Fáñez. Parecería insensato especular sobre una canción en torno a Álvar Fáñez que lo emparejara con Rodrigo, sin fundamento en la realidad, y a la postre otorgara la primacía al Campeador. En cualquier caso, a estas alturas nos asaltan con redoblado vigor las perplejidades que señalaba al comienzo. El *Poema* pretende alabar a Álvar Rodríguez, como a los otros adalides que intervinieron en la toma de Almería. Pero, por mucho que en la época se valorara una genealogía ilustre, ¿qué extraño modo de elogio era ese que de hecho rebajaba a Álvar Rodríguez y a sus antecesores, para exaltar a quien no venía a cuento ni nadie llamaba a capítulo? Si de Álvar Rodríguez no había gran cosa que decir (apenas que «ecce furit, Mauros quoniam probus odit», 245), ¿no era mejor callarse o cumplir con una mera faena de aliño, con unos piropos estereotipados? ¿Por qué, bien al revés, dedicarle el pasaje más largo de todos los que celebran a los generales de Alfonso VII? Es patente que Álvar Rodríguez se achica ahí, casi hasta esfumarse, frente a la talla de Álvar Fáñez: y Álvar Fáñez queda empequeñecido a su vez por el contraste con Mio Cid. ¿Cómo explicarse semejante cadena de paradojas, si

no es porque los materiales llegaron a nuestro anónimo ya decididamente trabajados y articulados? Fueran cuales fueran sus merecimientos propios, en el *Poema* Álvar Rodríguez era sobre todo el recuerdo de su abuelo; y Álvar Fáñez era primordialmente el recuerdo de Rodrigo Díaz. ¿Qué fuerza de atracción impuso ese sistema de jerarquías en que el personaje que menos tenía que ver con la conquista de 1147 (y aun con el período de Alfonso VII) se convierte en el astro en cuya órbita giran y a cuyo fulgir palidecen uno y otro Álvar?

Claro está que la respuesta a nuestros interrogantes no es ningún hallazgo: en 1148 debía existir un *Cantar del Cid* «cognitus omnibus» y de contenido substancialmente igual al conservado, donde Álvar Fáñez, «una fardida lança», es el «diestro braço» de «Meo Cidi» reiteradamente encomiado por él («mientras que en los sáficos [del *Carmen Campidoctoris*] o en la *Crónica* latina […] no figura para nada»).[13] Si hasta aquí no he aducido esa solución tan poco recóndita, ha sido para mostrar con más eficacia en qué medida los nuevos datos nos guían, por distinto camino, a las mismas conclusiones que hoy a menudo se quisieran descartar por viejas. Cierto, la desproporción de los leoninos sobre Álvar Rodríguez, la singularidad de unos loores que al cabo se saldan en contra de sus destinatarios, el alejarse de Virgilio para situar a Álvar Fáñez en el paisaje de la epopeya románica y la ruptura del paralelismo con Eneas a beneficio del Campeador son factores que confirman resueltamente la difusión de un *Cantar del Cid* años antes del 1150. Una difusión, además, tan vigorosa que parece haber logrado que el proceso mental que engendra nuestro pasaje marchara en dirección contraria a la que uno esperaría de un sabio versificador en latín: del *Cantar del Cid* a la *Eneida*, no viceversa. Pues es tras penetrar en el dominio de la poesía divulgada oralmente («audio sic dici…») cuando se recurre al «Si duo praeterea…» de la *Eneida*[14] y son las leyendas cidianas las que determinan el contenido cuya fisonomía estilística se toma de Virgilio: porque se tiene en mente a Álvar Fáñez junto a Rodrigo Díaz, se echa mano del *locus classicus* con el parangón de Eneas y Héctor.

El rastro de la *Eneida* en el *Poema de Almería* no solo no las contradice, sino casa de maravilla con las restantes pistas que señalan al «romanz» transcrito por Per Abad como culminación de un *Cantar del Cid* que fue

conformándose a través de varios estadios a lo largo del siglo XII.[15] Personalmente, me atrevo a insistir en la sospecha de que no habría excesivas divergencias entre la versión conocida y la que circulaba hacia 1148. El *Poema de Almería*, en efecto, no transparenta ningún particular que difiera de la copia de Per Abad.[16] Mas, por otro lado, nótese que esta solo se aleja levemente del *Cantar* que corrió en los siglos XIII y XIV (y donde, por ejemplo, Búcar, en vez de morir a manos del Cid, lograba refugiarse en una barca).[17] La analogía, así, me hace creer que en los tres o cuatro decenios que, cuando mucho, pueden separar el *Poema de Almería* y el texto reproducido por Per Abad tampoco debieron de ocurrir cambios de gran envergadura, sino adiciones o supresiones ligeras y retoques de menor cuantía:[18] la ejecución pública supondría multitud de modificaciones de detalle, pero el núcleo fundamental del *Cantar* perduraría con tanta firmeza como en el Doscientos, ya confiado a la memoria, ya a la escritura.

Fuera como fuese, el *Poema de Almería* sigue siendo el documento capital para indagar la cronología del *Cantar del Cid*. No se descuide que, en la negativa a admitir la existencia de un *Cantar* anterior a 1207 —magnificando la fecha (insegura) de un típico colofón de amanuense—[19] y en la ilusión de razonar «a base de textos que […] podemos ver y palpar»,[20] los versos cruciales del *Poema* se justifican a costa de conjeturar «some kind of song in the vernacular» (o «perhaps many songs»), «easily remembered because short», en el cual «perhaps two or three stanzas are to be supposed for mention of victories over Moors and Counts» y que fue aprovechado por nuestro anónimo «though without quoting or translating the vernacular words», mientras, por otra parte, «perhaps a memory of the Cid's praise of Álvar had come to him from a descendant». No sé qué hay de ‘evidente y palpable’ en tal maraña de adivinaciones, y menos en la eventualidad de que «when planning his poem Per Abad […] chose Álvar Fáñez as deuteragonist because his attention was drawn to him in the *Poema de Almería*».[21] Hipótesis harto más verosímil y, desde luego, más económica es aceptar que el *Cantar* de datación escurridiza se oía ya en 1148 o que para entonces se propagaba una versión que estaría respecto a la copia de Per Abad en una relación semejante a la de esta y algunas versiones del siglo XIII,[22] o semejante a la que hubo de ligar ciertas

derivaciones de la *Chanson de Roland* subyacentes tanto al *Poema de Almería* como al *Cantar del Cid*.

Detengámonos aquí un minuto, para terminar con una perspectiva mayor. El acto de fe en un *Cantar del Cid* enteramente salido en 1207 del caletre de un Per Abad profesa asimismo que «it did not depend on any precedents or existing tradition of epic verse in Castilian or other Peninsular language or dialect».[23] Pero el *Poema de Almería* habla en diverso sentido. No voy a recorrer el hilo que engarza a nuestro «Roldanus» con el «Rodlane» de la *Nota emilianense*.[24] Únicamente me interesa subrayar que el *Poema* postula un espacio épico compartido por los héroes francos con los españoles; y lo postula en perfecta convergencia con otras fuentes coetáneas.

En los aledaños de 1158, las mozas de Ávila, «en los corros», se dolían de que los pares de Francia tuvieran mejor trato poético que el valiente Çorraquín Sancho:

> Cantan de Roldán,
> cantan de Olivero,
> e non de Çorraquín,
> que fue buen cavallero.
>
> Cantan de Olivero,
> cantan de Roldán,
> e non de Çorraquín,
> que fue buen barragán.

No cabe en cabeza que las abulenses quisieran decir ‘cantan de Roldán en anglonormando’ o ‘cantan de Oliveros en latín’: habían de referirse a gestas en castellano, como las que deseaban para Çorraquín, las que ellas no podían compensar con sus villancicos, aunque los aderezaran con los epítetos formulares de la epopeya («buen cavallero», «buen barragán»).[25] También en el *Poema* Roldán y Oliveros se confrontan con un español. Al evocar a los francos, nada se apostilla sobre que fueran celebrados en cantares, pero ese dato sí se puntualiza a propósito del otro español con quien a su vez se coteja a Álvar Fáñez. El *Poema de Almería* y la copla de Ávila, pues, se complementan sin fisura. Lo que el *Poema* no indica sobre Roldán y Oliveros lo indica la copla; lo que a la copla le gustaría afirmar de Çorraquín, el *Poema* lo afirma de Rodrigo. Si la copla prueba que ya

sonaban *Roncesvalles* en español, el *Poema* (amén de corroborarlo con un «Roldanus» tan nulamente erudito o galo como su castizo «Meo Cidi») enseña que un *Roncesvalles* se dejaba equiparar a una canción en torno al Campeador y Álvar Fáñez, que se pasaba del uno a la otra con plena naturalidad y los personajes de ambos iban pisándose las huellas. «De [Meo Cidi] cantatur», «cantan de Roldán». Nos las habemos con un mismo orden de cosas, con un mismo género: una «tradition of epic verse in Castilian» en la primera mitad del siglo XII.

Que no se nos escape, sin embargo, que en el ámbito común a Roldán, Oliveros, el Cid y Álvar Fáñez el paradigma regularmente invocado es el de los «socii» carolingios.[26] Yo no sé ver ahí sino la omnipresencia y la condición de arquetipo de la *Chanson de Roland.* El *remaniement* de Oxford tuvo que renovar a fondo los modos y maneras de la épica romance o, si más no, ganarle una audiencia y un prestigio que de suyo implicaban una «mutation» (según el afortunado diagnóstico de Pierre Le Gentil).[27] Nuestro *Poema* y la copla de Çorraquín, cuya coincidencia y contemporaneidad se refuerzan por la diversidad de orígenes y por la escasez de textos que de la época han sobrevivido, probablemente reflejan una circunstancia con doble significado para el observador: un momento de especial interés por las gestas, y especialmente caldeado por el éxito del *Roland.* No es esta la oportunidad de inquirir qué partido le sacó a la situación el *Cantar del Cid* de la Biblioteca Nacional.[28]

LA CANTIGA DE AMIGO: JUGLARES CON JUGLARESAS

Sabemos mucho y apenas sabemos nada sobre los orígenes de las cantigas de amigo. Sabemos que las cantigas de amigo son una manifestación más, tan peculiar como se quiera, pero al cabo un representante entre muchos de una de las formas primarias de la poesía en todos los tiempos y en todos los lugares, del antiguo Egipto y la Grecia clásica al moderno folclore de los talibanes o los azande la canción de mujer.

Sabemos que en ellas aflora un fondo de lengua, de estilo y de *maniera* que las vincula a una tradición románica no menos temprana que el latín vulgar. Sabemos que muestran arcaísmos propios de una *koiné* hispana previa al gallego y más o menos enlazada con los dialectos mozárabes, y que también por ahí se emparentan con las jarchas documentadas desde el siglo XI hasta finales del Doscientos.

También sabemos que la lírica gallega de ese período, como conjunto, y al igual que toda la poesía romance de la Edad Media en su vertiente 'cortés', está en deuda constitutiva con la escuela trovadoresca de Provenza. Pero, inaceptablemente, en el caso concreto de las canciones de mujer los ingredientes foráneos tienden a considerarse nulos. La temprana documentación del lirismo femenino reflejado en las jarchas es factor importante a favor de tal interpretación. Sin embargo, la reciente averiguación de que el género *de amigo* no está sino pálidamente representado en las primeras generaciones de poetas peninsulares, y solo florece en el tercer cuarto del siglo XIII, invita a ver las cosas con distinta óptica. Porque la canción de mujer, aunque de raíces claramente anteriores, conoce en Francia un significativo *revival* justamente en la primera mitad del siglo XIII, y no es imaginable que ambas series de hechos sean independientes entre sí: parece forzoso entender que el gusto popularizante que en lengua de oïl llevó a rescatar la poesía puesta en bocas femeninas se

extendió también hacia el sur y propició con la tradición propia una operación paralela, afín en más de un punto a las que en los aledaños de 1500 y de 1900 promovieron entre nosotros una poesía y una música ricas en acentos folclóricos.

Es el caso, no obstante, que ninguna de las certezas ni de las posibilidades que acabo de recordar nos explica la comparativamente desmesurada presencia de las cantigas de amigo en el entero *corpus* de la lírica gallega. Porque claro está que el problema importante en relación con los orígenes de la cantiga de amigo no es el de su aparición, sino el de su extraordinario volumen: no por qué se escriben cantigas de amigo, como en tantas otras tradiciones líricas, romances y no romances, medievales y no medievales; sino por qué a las cantigas de amigo corresponde una proporción tan inusualmente alta en el repertorio global de la poesía gallega de la Edad Media.

El patrimonio clásico de esa poesía comprende unas trescientas piezas de índole religiosa, y alrededor de cuatrocientas (399), de carácter jocoso; algo más de quinientas (508) son precisamente las cantigas de amigo que ahora nos interesan; y setecientas (704), casi con exactitud, las cantigas de amor que responden al arquetipo último de la *canso* provenzal. De los dos mil textos que así contamos, incluidas las pocas docenas de una miscelánea genérica de menor cuantía, la cuarta parte, por tanto, está compuesta por cantigas de amigo. Y si nos limitamos a la producción profana (según el proceder habitual, que personalmente no suscribo), la proporción se eleva hasta la misma cota de un tercio del conjunto.

Inútil es subrayar hasta qué punto resulta excepcional semejante cuantía de la canción femenina en el panorama lírico de paradigma trovadoresco. Pero sí parece oportuno insistir en que la cuestión que debe inquietarnos, ante un balance como el que acabo de evocar, no es el de la existencia de las cantigas de amigo, que podemos dar por descontada, sino el de la envergadura, la impar magnitud del género en el ámbito total de la poesía gallega.

Para los estudiosos de otras épocas, la respuesta estaba clara: eran los caracteres nacionales, el genio de los pueblos, el que determinaba tal singularidad. «En Portugal —escribía el benemérito P. Sarmiento— es tan natural la poesía […] que cada pastor es poeta y cada moza de cántaro poetisa». ¿Cuántas veces no se habrá invocado «el alma femenina de

Galicia»? Incluso doña Carolina Michaëlis, siempre a bandazos entre el positivismo más ingenuo y el romanticismo más desbocado, afirmaba cosas de este tenor: «Na arte primitiva preponderava o elemento e gosto feminil […] Ja então fruiam [favor] em todas as camadas sociaes —da rainha até a pastora— os cantos mulheris, em latim e romanço, entoados em festas de igreja e festas profanas per solteirinhas namoradas: cantadeiras profissionaes, damas da aristocracia e burguesia, e raparigas de aldeia, cada uma no seu meio» (*Ajuda*, 937).

Aun si fuera cierto, que obviamente no lo es, la 'lírica de arte' no tiene por qué reflejar la realidad folclórica: el cancionero popular era por fuerza más rico, amplio y variado que el trovadoresco. Y aun si cantaran todas las «profissionaes, damas da aristocracia e burguesia, e raparigas de aldeia», y cantaran todo el día, la presencia tan destacada de la cantiga de amigo en el marco de un lirismo trovadoresco seguiría pidiendo explicación… ¿Es que no cantaban en Provenza, Italia o la Isla de Francia?

Pero, por otra parte, *¿qué* cantaban? El único *texto* que las fuentes medievales gallego-portuguesas atestiguan y copian como cantado por mujeres no es ninguna delicada cantiga de amigo: es la violenta, procaz invectiva con que las mozas de Lisboa amenazaban a los castellanos, en 1383, con sufrir el mismo trato que el conde Andeiro (amante de la reina Leonor) y el obispo de la ciudad:

> Se quiserdes carneiro,
> qual deram ao Andeiro?
> Se quiserdes cabrito,
> qual deram ao Bispo?

Esas lindezas cantaban las muchachitas… En cambio, no hay vestigios —y debiera, según el planteamiento de doña Carolina: «damas da aristocracia e burguesia»— de «trobadoritz» como las veinte que nutren el pequeño grupo de las cantigas de amigo provenzales, ni siquiera el caso aislado de una Compiuta Donzella como la toscana del Doscientos.

La literatura medieval es el texto ('la composición') en una medida casi secundaria, infinitamente menor que hoy en día: todo en la creación poética se destina a una ejecución cabal, de letra y música, gesto y actuación, mimo

y danza, o a la ejecución menor que es una lectura en voz alta. Si nos ponemos un paralelo moderno, habremos de pensar más bien en una pieza teatral, entregada a actores, escenógrafos, directores de escena, maleable según el público y la censura…

La pluralidad de los contextos y la materialidad de los soportes determinan la sustancia de la obra medieval en una proporción que apenas tiene nada que ver con nuestra experiencia actual. Estamos acostumbrados a enfrentarnos con la literatura de nuestros días en formatos y hechuras cambiantes, de la tirada para bibliófilos a la edición de bolsillo, sin que se nos pase por la cabeza que no nos las hayamos siempre con el mismo libro. Necesitamos, pues, hacer un cierto esfuerzo de acomodación mental para asimilar que una obra llegara en la Edad Media a estar tan vinculada al vehículo y a las circunstancias que la transmiten, que en rigor no pudiera ser considerada tal obra sino en una determinada presentación, y aun quizá, al igual que un cuadro o una escultura, en una plasmación única (¿reconocería Alfonso X como suyas unas *Cantigas de Santa María* en que palabras, música e imagen no constituyeran la unidad indivisible que son en el escurialense, o hasta qué punto asumiría don Juan Manuel la paternidad de un *Conde Lucanor* sin las «estorias» dispuestas a imitación de las *Cantigas*?). No menor necesitamos hacerlo, con perspectiva contraria y complementaria, para aceptar que en otros casos, pero por idénticas razones, no solo cada ejecución, sino también cada copia alcanzaba un estatuto superior al de mera reproducción y se constituía en texto con entidad propia.

Las versiones orales y las *performances* más complejas no nos son asequibles, por definición, pero nunca debemos cejar en el empeño de reconstruir, con todos los elementos históricos disponibles, pero también con las armas de la antropología y las disciplinas folclóricas, los modos posibles de ejecución y el contexto en que se presentaba cada obra, las condiciones materiales de su exhibición ante una audiencia, los modos de su difusión. Esa perspectiva elemental, si aplicada al problema de la cantiga de amigo, proporciona inmediatamente pistas en extremo reveladoras.

La lírica gallega es mayormente obra de nobles y señores (solo desde Alfonso X, hay burgueses y clérigos); y a los reyes, caballeros, hidalgos… se une un cierto número de juglares. Con todo, por mucho que los trovadores compusieran e interpretaran sus obras en su ambiente, por

mucho que los repitieran los aficionados, la difusión de la lírica, nos consta, estaba confiada fundamentalmente a los juglares. Pero ¿es concebible que la tercera parte de la lírica profana esté puesta en boca de mujeres y fuera regularmente cantada por hombres?

Verdad es que cuando una canción se populariza la entonan indistintamente hombres y mujeres. Es inevitable traer a colación un pasaje de *La Dorotea* (II, 5), cuando la protagonista aparece entonando el hermoso romance rematado con la letra

> Madre, unos ojuelos vi,
> verdes, alegres y bellos.
> ¡Ay, que me muero por ellos,
> y ellos se burlan de mí!,

y comenta la vieja celestina:

> A ti sola te sufriera villancico que entrara con madre, porque en fin la tienes y eres tan niña, pero no a unos barbudos cuando comienzan «Madre, mis cabellos…».

Vale decir, también los hombrones de pelo en pecho cantaban delicadas canciones puestas en boca femenina…

Claro está, sin embargo, que lo regular, en la ejecución pública (y en buena medida, también en la privada), es que las canciones de mujer las cantaran las mujeres; y puesto que la lírica trovadoresca se difunde esencialmente a través de los juglares, hay que suponer que las cantigas de amigo las ejecutaban las juglaresas.

Un dato sobradamente conocido debemos tener en cuenta en primer término: el juglar ibérico, personaje itinerante por excelencia, únicamente por excepción actúa solo, antes bien a su lado aparece siempre la juglaresa. Así lo documentan perfectamente los archivos y así, en particular, y en significativo contraste frente a los histriones de otras procedencias, lo confirma el testimonio iconográfico que Maria Luisa Meneghetti aducía recientemente sin hacerse cargo, no obstante, de su significado: en los manuscritos provenzales no hay ni una sola ilustración donde se represente la *performance* de la lírica trovadoresca, sino que únicamente figuran ‘retratos’ más o menos idealizados de los poetas; en cambio, de las dieciséis miniaturas del *Cancioneiro da Ajuda* (centrado, como se recordará, en las

cantigas de amor), solo cuatro omiten —junto al trovador que dirige y el juglar que hace sonar el instrumento— a la juglaresa que toca las castañuelas o el pandero cantando y bailando animadamente.

Esa simple observación, que traza una limpia frontera entre la tradición peninsular y la transpirenaica, bastaría en buena medida para explicar el auge de la cantiga de amigo en la lírica gallego-portuguesa: aquí, la juglaresa tiene un papel incomparablemente más destacado en la transmisión poética, y, por ello mismo, el género más adecuado a las circunstancias y capacidades de una ejecutante femenina conoce asimismo un desarrollo incomparablemente mayor.

El *Libro de buen amor* da en muchos casos excelentes ejemplos de la situación. Ahí se evoca con memorable pincelada la fuerza y el vigor con que actúa la juglaresa, claves sin duda del irresistible atractivo que ejercía sobre el público:

> desque la cantadera dize el cantar primero,
> syenpre le bullen los pies & mal para el pandero. (470*cd*)

Pero si queremos entender cómo entraba la cantiga de amigo en el conjunto del espectáculo juglaresco (nótese bien que Juan Ruiz habla de «el cantar primero», o sea, en serie con otros posteriores), las coplas 91-92 no pueden ser más reveladoras:

> Nunca desde esa ora / yo mas la pude ver.
> Enbiome mandar que punase en fazer
> algun triste ditado / que podiese ella saber,
> que cantase con tristeza / pues la non podja aver.
>
> Por conplir su mandado / de aquesta mj señor
> ffize cantar tan triste / commo este triste amor:
> cantavalo la dueña / creo que con dolor,
> mas que yo podria sser dello trobador.

El personaje «Juan Ruiz», trovador como a su vez lo es el «Arcipreste de Hita» autor de todo el libro, ha compuesto un *ditado* ‘poema’ rigurosamente a la medida de su enamorada y para que ella lo cante «con tristeza» y «con dolor», es decir, extremando las muestras de sentimiento, las

manifestaciones externas, haciéndolo, pues, no solo letra y música, sino representación cuasi dramática.

Con ese horizonte comprendemos de maravilla por qué el Arcipreste componía con tanta asiduidad para intérpretes femeninas:

> Despues fize muchas cantigas de dança & troteras
> para judjas e moras & para entenderas,
> para en jnstrumentos de comunales maneras:
> el cantar que non sabes oylo a cantaderas. (1513)

Importa no perder de vista que el de las juglaresas está lejos de ser un «mester sen pecado» (salvo en la irreprochable Tarsiana del *Libro de Apolonio*). Bien al contrario, los testimonios de la época, particularmente copiosos a ese respecto, nos certifican que su reputación no podía rayar más bajo. Pero no hay que pensar que la mala fama de las cantaderas fuera solo a cuenta de su moral ligera como mujeres, por su facilidad para el concubinato o la prostitución. El primer reproche que usualmente se les dirige consiste en el carácter mismo de su ejercicio: el concilio de Toledo de 1324, por ejemplo, pinta los encantos de las soldaderas, «que consistían tanto en sus ‘coloquios’, por lo común deshonestos, como en el espectáculo que hacían de sí mismas, sin duda por medio del baile» (Menéndez Pidal). En otras palabras, la exhibición pública de la juglaresa, que en una sociedad como la medieval tendría de suyo un componente lujurioso, se agravaba por la facilidad con que la ejecutante lucía su cuerpo y se propasaba obscenamente en la mímica.

Así las cosas, imaginemos una sesión juglaresca con el repertorio de los cancioneros. La dificultad conceptual, el predominio de la abstracción, la monotonía temática propias de las cantigas de amor debían de hacer que en ellas se apreciara más el arte musical del juglar, sus dotes —diríamos— de intérprete: voz, destreza… Las cantigas de burlas son mayormente ‘masculinas’ y resultarían atractivas como paréntesis jocoso, cómico. Ahora bien, en ese marco, las cantigas de amigo —se enlazaran o no con las de las otras modalidades, creando pequeños ciclos parateatrales— habían de ser el momento de ostentación de la juglaresa: la parte más animada, movida, picante incluso, sin duda espectacular.

Frente a la aridez de las cantigas de amor, las de amigo contrastan precisamente por la concreción de los lugares y personajes en situación

dramática, en tanto protagonistas de una anécdota, inmersos en una intriga, con sugerencias a menudo eróticas… En ellas oímos con inmediatez no narrativa, sin intermediarios, el lamento de los peronajes; asistimos a sus diálogos (que a veces deben entenderse como si se mantuvieran con el público); vemos el paisaje y los elementos de la naturaleza que «juegan» en la trama… Frente al razonamiento y la implacable disección sentimental de las cantigas de amor, priva aquí la expresión ‘física’, la emoción ‘visible’.

Tomemos un ejemplo mínimo y ni siquiera especialmente conspicuo:

Eno sagrado, en Vigo,
baylava corpo velido:
Amor ey!
En Vigo, no sagrado,
baylava corpo delgado:
Amor ey!
Baylava corpo velido,
que nunca ouver’ amigo:
Amor ey!
Baylava corpo delgado,
que nunca ouver’ amado:
Amor ey!
Que nunca ouver’ amigo,
ergas no sagrad’, en Vigo:
Amor ey!
Que nunca ouver’ amado,
ergas en Vigo, no sagrado:
Amor ey!

Aquí están en juego solo tres elementos: el lugar, el cuerpo de la muchacha y su deseo del amado. No hace falta mucha fantasía, ni es preciso entrar en una *close-reading* de la pieza, para advertir que todo ello irremediablemente equivalía a una provocación a los varones que asistieran a la sesión juglaresca.

A análoga luz, comprendemos la picardía (que, por diáfana, no debemos caer en la ingenuidad de glosar) de las continuas alusiones de nuestras cantigas a la moza «en cabello», a la jovencita que lava camisas, vestida solo con el traje íntimo que es la saya, ciñéndose una cinta… Son otros tantos pretextos para mostrar la belleza (supongámosela) de la cantadera y administrarla sugestivamente en la danza y la gesticulación.

La muchacha, por caso, ha bailado con tanto ímpetu que se le ha roto el brial, y en consecuencia (tampoco aquí hay que fijar los detalles), al llegar el enamorado, la fuente mana como corresponde:

Fostes, filha, eno bailar
e rompestes í o brial.
Pois o namorado í ven
esta fonte seguídea ben,
pois o namorado í ven.
Fostes, filha, eno loir
e rompestes í o vestir.
Poilo cervo í ven
esta fonte seguídea ben,
poilo cervo í ven.
E rompestes í o brial
que fezestes ao meu pesar.
Poilo cervo í ven
esta fonte seguídea ben,
poilo cervo í ven.
E rompestes í o vestir
que fezestes a pesar de min.
Poilo cervo í ven
esta fonte seguídea ben,
poilo cervo í ven.

O bien el galán aparece cuando la enamorada, anhelosa del amigo, está lavándose el pelo:

Levóus' a louçana, levóus' a velida,
vai lavar cabelos na fontana fría,
leda dos amores, dos amores leda.
Levóus' a velida, levóus' a louçana,
vai lavar cabelos na fría fontana,
leda dos amores, dos amores leda.
Vai lavar cabelos na fontana fría,
passou seu amigo que lhi ben quería,
leda dos amores, dos amores leda.
Vai lavar cabelos na fría fontana,
passa seu amigo que muit' a amava,
leda dos amores, dos amores leda.
Passa seu amigo que lhi ben quería,
o cervo do monte a augua volvía,
leda dos amores, dos amores leda.
Passa seu amigo que a muito amava
o cervo do monte volvía a augua,

leda dos amores, dos amores leda.

Ahora no mana la fuente, lo que ocurre es que «o cervo do monte volvía a augua»: ¿cómo tenía que interpretarlo la audiencia y con qué actitud recibirlo su fracción masculina?

Valga, en fin, no añadir sino un tercero y último ejemplo, de menor malicia pero con el añadido implícito de un valioso elemento de comparación:

Poys nossas madres van a San Simon
de Val de Prados candeas queymar,
nos, as meninhas, punhemus d' andar
con nossas madres, e elas enton
queymen candeas por nos e por sy,
e nos meninhas baylaremus hy.
Nossus amigus todus lá hiran
por nos veer, e andaremus nos
bayland' ant' eles, fremosas, en cos,
e nossas madres, pois que alá van,
queymen candeas por nos e por ssy,
e nos meninhas [baylaremus hy].
Nossus amigus hiran por cousir
como baylamus, e poderan veer
baylar moças de […] bon parecer;
e nossas madres, poys lá queren hir,
queymen candeas por nos e por ssy,
e nos meninhas [baylaremus hy].

Mientras las mamás ponen una vela al santo, las zagalas, si no queman otra al diablo, bailan ante sus cortejadores… Nada de mayor cuantía, cierto. Pero el punto ilustrativo para nosotros es que las meninas de la cantiga están comportándose como de hecho se conducía la juglaresa que interpretaba la pieza: unas y otras se exhiben desenvueltas ante los ojos golosos de sus admiradores…

Es esa dimensión *espectacular* de las cantigas de amigo la que no se percibe sino cuando se las imagina en la boca y en el cuerpo de la juglaresa. Y, creo, son esa plasticidad, ese color teatral y ese descaro erótico los que explican el éxito del género y, por ahí, la elevada proporción que le corresponde en el total de la lírica gallega.

La hipótesis que por el momento presento quintaesenciada necesita, por supuesto, un minucioso desarrollo en todos sus pormenores. Habrá que indagar, por caso, de qué manera las relaciones que se establecen entre cantigas de amor y cantigas de amigo en la producción de varios trovadores, prefigurando un *canzoniere* (como en Johan Nunez Camanês), se dejan entender en un contexto de espectáculo, y cómo cabía crearlo también con piezas de diversos autores. No menos necesario será preguntarse si los ecos populares que a cada paso se oyen en la canción de mujer son causa o efecto del triunfo del género, de suerte, en la segunda eventualidad, que deban explicarse como una vía para ampliar los puntos de encuentro, la coincidencia con el público. Y, ya en ese terreno, si los arcaísmos de *koiné* hispánica que con frecuencia se identifican en nuestros textos buscaban a su vez ampliar la inteligibilidad del género favorito de las audiencias.

En espera de hacerlo en otra ocasión, quiero subrayar ya que mi planteamiento de la obra desde la *performance* no solo puede explicar el éxito sin parangón de la cantiga de amigo, sino además rasgos relevantes de su estructura y aspectos específicos de su temática.

Evoquemos simplemente un dato formal tan enjundioso como la conformación del poema merced al paralelismo. Frente a la presunta ‘inmovilidad’ que en otro tiempo se le achacaba, hoy advertimos que más bien se trata de lo contrario: del movimiento recurrente de la danza, de figuras lingüísticas que se reiteran con las plásticas, del ir y volver de unos modos de baile, incluso con posibilidades corales, es decir, con intervención del público.

La cantiga de amigo arquetípica por su recurso al paralelismo es, naturalmente, la celebérrima de Meendinho:

Sedia-m’ eu na ermida de San Simión
e cercaron-mi-as ondas que grandes son.
Eu atendend’ o meu amigu’! E verrá?
Estando na ermida, ant’ o altar,
cercaron-mi-as ondas grandes do mar.
Eu atenden[d’ o meu amigu’! E verrá?]
E cercaron-mi-as ondas que grandes son:
non ei [i] barqueiro nen remador.
Eu [atendend’ o meu amigu’! E verrá?]
E cercaron-mi-as ondas do alto mar:
non ei [i] barqueiro nen sei remar.
Eu aten[dend’ o meu amigu’! E verrá?]

Non ei i barqueiro nen remador:
morrerei [eu], fremosa, no mar maior.
Eu aten[dend' o meu amigu'! E verrá?]
Non ei [i] barqueiro nen sei remar:
morrerei eu, fremosa, no alto mar.
Eu [atendend' o meu amigu'! E verrá?]

El paralelismo hace tangible aquí el paulatino crecimiento de la marea, la angustia progresiva de la doncella según van sucediéndose las «ondas». Pero, plasmado en el cuerpo de la juglaresa, la reiteración lingüística, rítmica y dramática ¿no sería también una incitación sensual, un cimbrearse con inequívocas connotaciones carnales (en esa dirección, nada antaño parecía más sugestivo que el movimiento regular, y de ahí las implicaciones desvergonzadas de cosas que hoy nos parecen tan neutras como el molino o el cedazo), apoyadas en la mención nada inocente del «barqueiro» y, por si fuera poco, «remador»?

No queramos ahora ir más allá. Contentémonos con corroborar *grosso modo* que la importancia de la *performance* en la cantiga de amigo, frente al escaso papel que en la *canso* le había otorgado el aristocrático lirismo provenzal, explica en buena medida que la cantiga de amigo tuviera en la Península un éxito sin análogo en ninguna otra tradición medieval.

El instrumento crea la función. Las juglaresas —primero, bastaba incluso el éxito de una sola— impusieron el género, porque, compañeras inseparables de los juglares, necesitaban ocasión de lucimiento. En todo caso, aun si no se toman a la letra todas las posibilidades de interpretación que propongo, debe quedar en pie la necesidad de mantenerse atento al ámbito de ejecución oral, mímica, musical, bailable… al que por fuerza servían los textos medievales.

Se han estudiado los símbolos en sus tradiciones culturales, en su sutileza poética: sin perder de vista esas vertientes artísticas, hay que contemplar también las dimensiones —digamos— actuantes, gesticulantes. Se han subrayado las sutilezas de la variación subliminar, que nos ha enseñado a descubrir nuestra experiencia de la literatura contemporánea: no desdeñemos esos aspectos que no se perciben conscientemente; pero atendamos también, y quizá con más ahínco, a los factores superficiales, destacadamente visibles, espectaculares, que dan a la lírica un lugar, una

materialidad, en la sociedad de la época, y nos recuerdan que la poesía está en la historia, es conducta, praxis, experiencia de hombres concretos.

Si es el caso, deséchense todas mis interpretaciones; pero reténgase, tal vez, la convicción de que la literatura no se limita a las polillas y a los ratones de las bibliotecas. En la poesía medieval, sobre todo en la cantiga de amigo, «el verbo se hizo carne y habitó entre nosotros», entre los hombres, en la vida.

LA CLERECÍA DEL MESTER

En los aledaños del 1200, un rimador anónimo cantaba en cuarenta y dos robustas cuartetas las alabanzas del hospital y las iglesias de Roncesvalles, «ad radicem maximi montis Pirenei» (6 c).[1] Entre hielos y nieblas, en medio de eriales, en una región de pobres gentes, Roncesvalles aparecía con la luz de un milagro: «Pireneis montibus floret sicut rosa» (1 c).

> Locum in quo situm est rigor yemalis,
> glacies perpetua, necnon nix annalis,
> fere semper agravant, et aer brumalis;
> sola est serenitas domus hospitalis.
> Terra per circuitum sterilis omnino;
> habitator quilibet eget pane, vino,
> sicera et oleo, et lana et lino;
> hospitale regitur Spiritu divino. (10-11)

Son versos del primero de los textos —apenas conocidos— que nos servirán para inquirir qué hombres y talantes animan las nuevas orientaciones que la poesía latina y la poesía romance, en convergencia, registran en España en el alba del siglo XIII. No por anónimo, así, el autor recién citado deja de presentar una nítida silueta. Característico es ya, en el preámbulo, el brío con que proclama despreciar las leyendas y las supercherías (rolandianas, obviamente) y ceñirse a los datos que pueden comprobarse «ydoneis testibus» (3): la fundación de la hospedería en 1132 («Post eram preteritis annis mille centum, / quibus datis septies decem ad augmentum» [9]), la acogida que se otorga a peregrinos o simples viajeros («Porta patet omnibus, infirmis et sanis, / non solum catholicis, verum et paganis, / iudeis, hereticis, ociosis, vanis / et, ut dicam breviter, bonis et profanis») (15), la organización de la enfermería, la capilla (de Sancti Spiritus) donde se sepulta a los muertos, la colegiata erigida por Sancho el

Fuerte («Huius regis genuit matrem Imperator» [37*a*]), el edificante proceder de los «fratres et sorores» (38) que allí practican «non […] opus hominis, ymo deitatis» (21), las virtudes de don Martín Guerra, durante cuyo priorazgo (1199-1215) escribe el poeta… Tanto o más que consignar los datos le importa, sin embargo, traducirlos a enseñanza, subrayar las lecciones que inevitablemente contienen los hechos y las cosas. O los nombres, desde luego: pues si Roncesvalles se llama 'valle de rocío' («Domus ista dicitur 'Roscidee vallis'» [4 a]), cumple entender que es el rocío de las obras de misericordia divinamente inspiradas («Fundens rorem gratie, hec largitur dona / Spiritus Paraclitus, a quo cuncta bona» [5 ab]). Nuestro autor gusta de orquestar los versos con aliteraciones, asonancias, rimas internas;[2] se complace no solo en la etimología, sino en la figura etimológica («Volo tamen laudibus eam collaudari» [3 a], etc., etc.); y ocasionalmente se apoya con destreza en los usos simbólicos («velut alta pinus, / erga Christi pauperes late pandens sinus» [39], por ejemplo). Pero el modesto logro de la pieza está más bien en el arte de conjugar la descripción con la abstracción y en el buen orden con que el pensamiento se dispone en la «rimi series» (42 c), con la sobria eficacia que ahí mismo se elogia en el diseño de la capilla de Sancti Spiritus:

> Huius est materia undique quadrata;
> quadrature summitas est orbiculata,
> cuius in pignaculo Crucis est parata,
> forma per quam rabies hostis iacet strata. (35)

A juzgar por el tono distanciado —aunque afectuoso y admirativo—, no parece que el anónimo se contara entre los canónigos de Roncesvalles. Probablemente fue un clérigo que anduvo por el hospital más o menos de paso y quedó agradecido al prior don Martín.[3] El recurso a la «era» de César, sobre todo, lo delata como español. La latinidad —correcta y hasta una pizca rebuscada—, el nivel de la exposición, las reminiscencias bíblicas y litúrgicas, el interés por la historia nos aseguran que se trataba de una persona docta. Junto al sabor de ciertos hábitos expresivos y al par que un eco notorio del Archipoeta,[4] la métrica de que se sirve no permite vacilaciones sobre la tradición literaria que le era más familiar. En efecto, el verso compuesto por un primer hemistiquio proparoxítono de siete sílabas y por un segundo hemistiquio llano, de seis, y la estrofa que lo agrupa en

cuartetas monorrimas son por excelencia el verso y la estrofa de la tradición «goliárdica».[5] Posiblemente nos hallamos, pues, ante el más temprano empleo de la *Vagantenstrophe* por parte de un poeta hispano (y, si no giróvago, cuando menos viajero). No se diría mero azar que ello ocurra en una loa de Roncesvalles, por donde entraba en la Península el camino de Santiago. Porque la ruta jacobea es por entonces uno de los dos o tres grandes eslabones entre ambos lados de los Pirineos, uno de los factores que más decisivamente acompasan las formas de vida en una y otra vertiente: y es a ese nuevo ritmo europeo como se crea la 'institución' que aún denominamos «literatura española».[6]

A la altura del 1200 y al principio del camino de Santiago —en el arranque de esa franja norteña de ciudades y centros eclesiásticos en la que se concentra una porción tan vasta de prosas y poesías latinas o romances—, las cuartetas sobre Roncesvalles no pueden sino evocarnos la mayor novedad de las letras castellanas en la primera mitad del siglo XIII:[7] el «mester de clerecía». Nos consta que la estrofa goliárdica está emparentada de cerca —e incluso llega a confundirse— con el tetrástico monorrimo de alejandrinos[8] que la influencia francesa, a comienzos del Doscientos, extiende por toda la Romania como metro didáctico y narrativo, propio de un linaje de intelectuales que ahora sienten con creciente intensidad el deseo o la conveniencia de difundir en vulgar las riquezas de la cultura latina, copiosamente incrementadas y transmitidas en los últimos decenios. Entre 1200 y 1250 —digamos—, entre las *Vagantenstrophen* del anónimo de Roncesvalles y las de Guillermo Pérez de la Calzada (véase abajo, *ad* n. 117), el «mester de clerecía» es la versión española, inequívoca, de esa escuela de dimensiones europeas. Lo es en los modos: desde los exordios hasta las despedidas, pasando por la estructura y concatenación de las coplas, las preferencias sintácticas o el ornato retórico, las obras en tetrámetros monorrimos tienden a mostrar una afinidad tan honda que carece de sentido contemplarlas en una variedad lingüística sin atender simultáneamente a las restantes (y, desde luego, es inútil preguntarse por los rasgos de estilo del «mester» castellano como si la respuesta pudiera darse solo con ingredientes peninsulares: en el mismo saco de un Gonzalo de Berceo, verbigracia, hay que meter el *Poème moral* y el *Novel confort*, la *Babilonia infernale*, las *Laudes de Virgine Maria* y un centenar de títulos

parejos).[9] E igualmente en los contenidos y en las actitudes el «mester de clerecía» se revela como esqueje cortado de jardines transpirenaicos.

Por encima de los parentescos estróficos, en las actitudes está justamente la coincidencia fundamental —a nuestro propósito— entre el clérigo de Roncesvalles y los clérigos del «mester.» De sobras sabemos cómo lo caracteriza el *Libro de Alexandre*, en una copla cuya luz reverbera por más de un siglo:

> Mester traygo fermoso, non es de joglaría,
> mester es sen pecado, ca es de clerezía:
> fablar curso rimado por la cuaderna vía,
> a sílabas contadas, que es grant maestría. (2)[10]

Pero nada hay en esa cuarteta esencial que no tenga equivalente en las cuarenta y dos cuartetas de que partíamos. Así, por si no fueran ya locuaces la exigente impostación de la voz y el obvio desvelo por la «maestría» en el versificar, el designio del poeta hispanolatino se deslinda también por contraste expreso frente a la «joglaría»: pues el uno descarta tajantemente las patrañas que la otra divulgaba sobre Roncesvalles —y que habían poblado el lugar de apócrifos restos y huellas de Roldán y los suyos—,[11] para atenerse a las noticias corroborables ‘con testimonios idóneos’; porque «qui vult verum tempnere, falsum venerari, / nimis est odibilis celo, terre, mari» (3). También en «hec scriptura» (23) se regula con destreza la «rimi series» —es decir, literalmente, el «curso rimado»—,[12] abreviando el relato para no cansar al «auditorium»:

> Bona prestat plurima domus pretaxata
> que presenti pagina non sunt declarata;
> nisi rimi series foret fini data,
> auditori tedium daret protelata. (42; véase 23)

O también —arriba lo hemos leído— la estética del cantor de Roncesvalles admira la forma «quadrata» (35), preñada de implicaciones transcendentes.[13]

En la España de la época, nadie apuró tales implicaciones con más entusiasmo que el canciller de Alfonso VIII Diego García de Campos, cuyo

Planeta (1218) —selva inagotable de interpretaciones aritmológicas, etimológicas y de toda laya simbólica— concibe la tétrada como clave del universo y la aplica reiteradamente al análisis literario (aun en la cuenta silábica, pues «nec sillabarum vel litterarum numerus […] care[t] misterio sine causa»).[14] Pero si viene al caso recordar a don Diego no es solo porque desarrolle por extenso las doctrinas sobre la «forma quadrata» o sobre muchos otros puntos en que asimismo concuerda con el *Poema de Roncesvalles* y el *Libro de Alexandre*; ni porque se enorgullezca de una «novitas loquendi», de la «grata […] recencia» de un «stilus novus» (p. 201), en términos cuyo más memorable análogo próximo está en la «nueva maestría» del *Libro de Apolonio*. Es, en especial, porque identifica con pulcritud al sujeto de las actitudes cuya coincidencia estoy apuntando —rápida, levísimamente— en el panegírico de Roncesvalles y en el *Alexandre*: el clérigo letrado, de formación o vocación universitaria (y no por fuerza ordenado de mayores).

«Scolares quidem sunt clerici», define el *Planeta* (p. 226). Pero son clérigos que no se aíslan, que estudian y enseñan y trabajan en el mundo —«in mundo […], in agone […], in lucta»—, a la vez palomas y serpientes.[15] Son clérigos con el pie en el suelo y el ojo en el cielo, que no comen la sopa boba, antes andan a vueltas con los libros, los traducen, comentan, exponen, viven para ellos y mueren con ellos en las manos…

> Profecto reversa est ecclesia per scolares. Isti enim sunt qui in igne positi non uruntur;[16] qui pedem tenent in mundo et mentem in celo; qui pede pressa terunt, ore superna petunt; qui virtutum pennis mundanas transvolant dignitates; qui studiis se exercent, qui vigiliis se afligunt, qui panem non comedunt ociosum; qui non vivunt ut comedant, sed comedunt ut vivant; «qui querunt toto fugiencia gramata mundo / et redimunt noctis commoditate dies». Qui scripturas transferunt cum Iheronimo, referunt cum Ambrosio, discutiunt cum Augustino, incutiunt cum Gregorio. Secuntur enim Iheronimum in translationibus, Ambrosium in expositionibus, Augustinum in disputationibus, Gregorium in moralibus gloriosum, et in aliis alios sanctos patres […] Scolares etenim post longa gignasia et erumpnas diutinas, non corde set corpore tantisper a studio temperantes, fiunt sepius columpne in domo Domini indefesse. Verus autem scolaris videtur cum littera quoddam pulchrum matrimonium contraxisse. Unde illud: «Vivit ut addiscat et in ipso limine mortis / in dextra librum posse tenere cupit». (pp. 406-407)[17]

Son clérigos, pues, muy distintos de los viejos curas «inscii litterarum», de ignorancia tan sin remedio[18] como el «missacantano», «idïota», «pobre

de clerecía», de los *Milagros de Nuestra Señora* (220-221). Los «scolares» en cuestión tienen la querencia de aprender —contra viento y marea: «scolaris huiusmodi vincit noctem lucernis» (p. 227)— y de comunicar lo aprendido, están dispuestos a aprovechar las exenciones y privilegios que se les conceden para frecuentar los centros de instrucción promovidos por la jerarquía y donde se remansa el estupendo caudal de saberes que ahora fluye *un peu partout*. Era una coyuntura bien conocida por Diego García, andariego por Francia —tal vez «scolaris» en París—, presente en el concilio (Letrán, 1215) que tan perentoriamente urgió una mejor educación del clero,[19] devoto de Rodrigo Jiménez de Rada, el protector de las universidades de Palencia y Salamanca… Don Diego ponía a los «claustrales» un grado por encima de los «scolares» («bonus est status scolaris, melior claustralis») y se congratulaba de que algunos subieran el peldaño: «Bonum est fuisse scolarem tuum, [Domine], set melius est esse claustralem tuum […], non evagando per scolas, set permanendo in claustro» (pp. 221, 223).[20] Pero la erudición y sus secuelas se le ofrecían como exclusivas del «scolaris», mientras al «claustralis» decidía amonestarlo con la sentencia de Apóstol: «'Sapiencia huius mundi stulticia est apud Deum' [1 Corintios III, 19]; nam ex opposito sapiencia Dei stulticia est apud mundum» (p. 229).

Las observaciones del *Planeta* son una pertinente confirmación, desde dentro, de una evidencia que ya teníamos por otras fuentes: en torno al 1200, los monjes han perdido o están perdiendo la hegemonía cultural que por tanto tiempo les ha correspondido, y el arquetipo del intelectual pasan a darlo los «scolares […] clerici», abiertos a la nueva sociedad[21] —progresivamente urbana, con economía de cambio y circulación de pobladores—, curiosos de toda disciplina —y ansiosos de lucirla—, «evagando per scolas». No cabe aquí esbozar más por largo los elementos de tal arquetipo. Debe bastarnos la certeza de que a principios del Doscientos no pocos españoles lo percibían tan distintamente como don Diego y pretendían apropiárselo o se sentían atraídos por él. El *Poema de Roncesvalles* y el *Libro de Alexandre*, en diversa medida —obviamente— y desde perspectivas peculiares, transparentan una misma imagen: el perfil de ese intelectual en ascenso.

Los anales de la poesía latina nos guían por otras sendas a los orígenes del «mester de clerecía». Concibámoslo como lo concibamos, siempre

habremos de tomar en cuenta que el modelo sobre el cual se reguló, el punto de referencia último para los cultivadores de la cuadernavía, fue en España el *Libro de Alexandre*.[22] Pero no olvidemos el abecé: el *Alexandre* es un libre romanceamiento de la *Alexandreis* (hacia 1182) de Gautier de Châtillon; y hoy podemos juzgarla «mocking epic»[23] o como se nos antoje, mas en las cercanías del 1200 la *Alexandreis* era básicamente un libro de escuela, una respetable lectura de escolar. Entró pronto «in scholis grammaticorum»,[24] en los catálogos de *auctores*, y es bien natural que, si la primera universidad española contaba en 1220 con un «auctorista»,[25] la epopeya de Gautier figurara entre los textos obligatorios. No hay duda, en efecto, de que los estudiantes de Palencia la frecuentaban antes de 1226. En un epistolario entonces salido de sus manos, cierto conde increpa a unos caballeros reos de «proditio» comparándolos a los dos grandes traidores de la *Alexandreis*: «in dolo Narbazonem, necnon Antiphatem in sevitia imitantes».[26]

No es inevitable pensar que el poeta del *Libro de Alexandre* había aprendido «de cuer […] los auctores» (40 c) y «los auctoristas» (1197 a) precisamente en las aulas palentinas. Puede ser; pero, si fue, no pasaría de una anécdota, y Palencia me importa ahora en tanto categoría, emblema de la ‘institucionalización’ en España de la nueva cultura europea. Quienes se educaran en Palencia no podían diferenciarse gran cosa de los salidos de las universidades transpirenaicas, y, por otro lado, no dejarían de diseminar su saber en otros lugares. En cualquier caso, hay una inconfundible proclividad universitaria en el gozo con que, al ojear «la mapamundi», nuestro poeta se demora en París —«de toda clerecía avié ý abondancia»— y en Bolonia: «de leys e decretos essa es la fontana» (2582-2583). Sí, la «clerecía» del *Alexandre* ha pasado por la universidad. De ahí llegan la formación en el *trivium*, exhibida a todo propósito, y el entusiasmo por Aristóteles y la filosofía natural: el maestro y la disciplina que vienen a revolucionar en tal medida las facultades de artes que ya en 1210 hay que ponerles dique en París.[27] Pero si los estudiantes de Palencia copiaban y componían cartas relativas a pleitos entre caballeros, y si en ellas sacaban a relucir a los villanos de la *Alexandreis* junto a menciones de Catilina o Pílades y citas de Ovidio,[28] es porque la educación universitaria les abría el paso a los ambicionados empleos en las secretarías señoriales y reales (tan nutridas de clérigos que los obispos no cesaban de protestar de que los

magnates les mermaban la jurisdicción).[29] El Alejandro del *Libro* era a la par «tesoro de proeza» y «arca de savieza» (1577), con doble caracterización que inspira y conforma toda la obra. No debiera sorprender que el poeta que le prestó tales rasgos —abultando en particular la «clerecía» solo ligeramente esbozada por Gautier— hubiera gustado la «savieza» en el ambiente universitario y tuviera ocasión de reflexionar sobre la «proeza» en la cancillería de algún noble enzarzado en luchas análogas a las del conde cuyos rivales se equiparaban a Nabárzanes y Antípatro en el epistolario palentino.[30]

Los estudiantes que compilaron la correspondencia en cuestión debían también de haberse dejado las cejas sobre un poema harto menos distraído que la *Alexandreis*: el *Verbiginale* compuesto hacia 1215 o 1220 y dedicado a don Tello, obispo de Palencia, por un borroso Pedro de Blois (pronto veremos quién pudo ser).[31] El *Verbiginale* es un largo tratado en verso —mayormente leonino— sobre morfología verbal, salpicado de apostillas prosódicas:

> Lex supinorum datur hic et preteritorum;
> verbi structura patet hic; tibi subiugo plura,
> nam cum mutatur vocalis vel breviatur
> aut si longatur, hoc dogmate notificatur.

Pero, antes de entrar en materia tan seca y prolija, Pedro de Blois aleccionaba al lector con un prosimetro de más altos vuelos, como enderezado que está a ponderar la necesidad de que el sabio transmita su ciencia al pobrecillo ignorante, en vez de reservársela para sí. Predicando con el ejemplo, pues, comenzaba calcando el íncipit de un opúsculo de Uguccione da Pisa:

> Sapientis est desidie marcescenti non succumbere, sed pocius, ocioso invigilando labori, aliquid de phylosophie fontibus aperire, ut prophani discoli et idiote, ab eius templo procul exorbitantes, quasi melle[i] nectaris quadam aspergine valeant aspergi, provecti ac magis periti apertiori luce rationis sibi exaurire ac in alios transfundere confidencius audeant atque possint.[32]

Para seguir remachando la idea —probablemente con ecos de Alain de Lille— hasta los últimos párrafos versificados del prólogo:

> Commoda non latitent, deposcant publica; vitent

hec non audiri que constat commoda sciri.
Utile cum latitat, fieri tunc utile vitat […][33]
Ergo, liber, vade, rudibus que predico trade:
plurima noscentur que nunc occulta tenentur

Es, ni más ni menos, la actitud con que se abre el *Libro de Alexandre*:

Señores, si quisierdes mi servicio prender,
querríavos de grado servir de mi mester:
deve de lo que sabe ome largo seer;
si non, podrié en culpa e en riepto caer. (1)

El autor infunde a su héroe el mismo afán de conocer y esparcir los conocimientos que determina la composición de la obra entera; e incluso se lo hace expresar con palabras que no tienen equivalente en la *Alexandreis* (IX, 545-577), pero sí coinciden de maravilla con el «plurima noscentur que nunc occulta tenentur» recién hallado en el *Verbiginale*:

Envionos Dios por esto en aquestas partidas,
por descobrir las cosas que yazen sofondidas;
cosas sabrán por nós que non serién sabidas… (2291)

Como sea, no descuidemos que ese afán de conocimiento es inseparable del afán de gloria que jamás abandona al protagonista: «serán las nuestras nuevas en corónicas metidas» (2291 c).[34] Porque el *Alexandre*, aun partiendo de ella, supera a la propia *Alexandreis* en el entusiasmo por la fama, que vence a la muerte perpetuando dichos y hechos:

Pues que de la muerte ome non puede estorcer,
el algo deste mundo todo es a perder,
sy ome non gana pres por dezir o por fer:
valdría más que fues muerto o fues por nacer. (72 = 771)
Sy murieron las carnes, que lo han por natura,
non murió el buen prescio: oy encara dura;
qui muere en buen prescio es de buena ventura,
que lo meten los sabios luego en escriptura. (2668)

Pero ocurre que Pedro de Blois, en el prosimetro inicial, celebra a su vez la fuerza inmortalizadora de la fama recordando la *Alexandreis* en más de un

punto, tomando como encabezamiento un verso de Gautier (VI, 336) y dirigiéndolo al panegírico del obispo de Palencia… y de sí mismo:

> «Sola mori nescit eclipsis nescia virtus.»
> Non ergo moritur huius qui laude potitur.
> Accelerans, fama, per mundi climata, clama,
> huius dans[35] gesta, nam vult hic honestus honesta.
> Hunc laudant mores, laudant virtutis honores;
> hunc speculum cleri Dominus providit haberi.
> Gloria longevum Telli mansura per evum
> vivet per invita, tanta virtute polita.[36]

El hexámetro de la *Alexandreis* destinado a exaltar la fama del guerrero (de los soldados de Darío, concretamente) se trueca en el *Verbiginale* elogio de la clerecía. Elogio de don Tello en tanto «speculum cleri», dechado y mentor de los scholares palentinos que habían de acercar a los «discoli»[37] los tesoros del saber; y elogio de Pedro de Blois en tanto cantor e instrumento del obispo y, en el colofón, miembro del estamento predilecto de Dios:

> Summe pater rerum, qui pre reliquis tibi clerum
> eligis in sortem, virtutibus hunc tibi fortem
> elige…

El *Verbiginale* carga el acento rigurosamente en consonancia con el *Libro de Alexandre* y hasta trae ecos de las mismas voces que dan vida al poema castellano. El estudiante que hubiera sudado el manual de maese Pedro no dominaría únicamente pretéritos, supinos y prosodia verbal: desde el prólogo se habría familiarizado con el temple intelectual que sustenta el texto primario del «mester de clerecía».

Don Tello Téllez de Meneses, en alianza con Alfonso VIII de Castilla, logró convertir en *studium generale* la vieja escuela episcopal palentina, hacia el mismo año de 1212 en que fue consagrado obispo. Para entonces, hizo venir «sapientes a Galliis et Italia […], et magistros omnium facultatum Palentiae congregavit, quibus et magna stipendia est largitus, ut omni studium cupiente quasi manna aliquando in os influeret sapientia cuiuslibet facultatis».[38] Se paseara o no por la ciudad, Pedro de Blois

también hubo de cobrar un «magnum stipendium» por una tarea tan ardua como pergeñar los dos mil versos del *Verbiginale*

> ad onorem […] domini T[elli], venerabilis episcopi Pallentini, per quem Palencie virgineus Elicon vigere studium gratulatur; cuius moribus, liberalitate et eloquencia, largitate, magnanimitate et magnificencia ceterisque virtutibus, non solum commemorata civitas, set tota Hispania a primis cunabulis ipsius floruit, floret, in perpetuum et florebit.

Aun descontando la hipérbole que pueda haber en semejantes piropos, las alusiones a Palencia como morada de las musas y a la dadivosidad de don Tello nos conducen al período de esplendor del *studium*: hasta 1215 o 1217, y luego, tras un paréntesis de dificultades económicas, de 1220 a 1225, antes de que la universidad empezara a hacer agua por muchos costados. [39] Por otra parte, la recluta de «sapientes» forasteros en el curso de la cual debió de producirse el encargo o el ofrecimiento del *Verbiginale* probablemente se limitó a tal período;[40] y dentro de él sería tanto más activa y eficaz cuanto más próxima al momento fundacional. Parece mejor, así, situar el trabajo de Pedro de Blois ‘hacia 1215-1220’ que en fecha posterior.

El versificador del *Verbiginale* se presenta simplemente por el nombre de pila:

> Si querat lector huius quis dicitur autor,
> Petrus ego dicor, cui Christus petra riget cor;

pero el éxplicit de uno de los dos manuscritos de que tengo noticia lo identifica como «magister Petrus Blasensis», es decir, Blesensis.[41] ¿De qué Pedro de Blois se tratará? No, claro está, del arcediano de Bath y cortesano de Enrique II, valioso poeta y espléndido prosista († 1212), sino —creo— del «magister Petrus Blesensis» a quien su más célebre homónimo dirigió un par de cartas y mencionó en otra de 1176 o 1177 como favorecido por Juan de Salisbury, en Chartres, donde, en efecto, en 1181 se encuentra documentado un «magister Petrus Blesensis».[42] El arcediano de Bath, al tiempo que ensalza las excelencias de la fama, en especial si literaria («sola scripta sunt quae mortales quadam famae immortalitate perpetuant»), señala que su tocayo se ha distinguido por su «elegantísima» poesía y —añade en otra epístola— por la «scientia

scholaris». Si reparamos en que además lo tiene por afín a sí por cuanto atañe a la «acquisitio reddituum vel magnatum familiaritas», difícilmente nos será lícito rehuir la convicción de que el corresponsal del arcediano de Bath y protegido de Juan de Salisbury es el «magister Petrus Blesensis» que dedicó el *Verbiginale* a Tello Téllez de Meneses, a beneficio y para fatiga de los universitarios españoles.

No llevó mala carrera nuestro Pedro de Blois. El mero hecho de verlo carteándose con su gran homónimo e instalado en Chartres al arrimo de Juan de Salisbury nos encamina a la veta más noble de la cultura europea en el siglo XII, a la más fructífera unión de *eloquentia* y *scientia*. Don Tello se relacionó con él, según todas las apariencias, porque le interesaba la harmoniosa convivencia de *trivium* y *quadrivium* que inmediatamente sugieren los personajes y los lugares vinculados al autor del *Verbiginale* (por no hablar de las lecturas que este aduce o refleja, de Calcidio a Alain de Lille).[43] No sería Pedro el único vástago de tal linaje que aportara su contribución al *studium* palentino: entre los «sapientes a Galliis» allí convocados no podían faltarle hombres de currículum y espíritu similares. Ni fue Tello Téllez el único contemporáneo atraído por el vigoroso humanismo medieval que Chartres y Juan de Salisbury ilustran con tanta eminencia: Diego García y Rodrigo Jiménez de Rada —por no tener que aducir otras figuras— no se explican sino en esa tradición, que, aun combatida por el fanatismo de la lógica y la metafísica, en el Doscientos español se prolonga hasta Alfonso el Sabio y Juan Gil de Zamora.[44] Deponiendo en idéntico sentido, el *Libro de Alexandre* testimonia que los ideales de la clerecía universitaria, en más de un aspecto educada en los últimos resplandores del «renacimiento del siglo XII», alentaron también la nueva literatura romance.

El *Verbiginale* no solo nos acerca al *Alexandre* por el talante —y el trasfondo— que revela Pedro de Blois o por el recurso a Gautier de Châtillon. Un tratado así no era ninguna niñería: quiere decir que en Palencia y en las demás escuelas que lo usaron (véase n. 41) la gramática se estudiaba con notable hincapié. No bastaba la información al respecto que proporcionaba el *Doctrinale* (1199) de Alejandro de Villedieu, universalmente empleado: se requerían todos los pelos y señales «de preteritis et supinis» y «de correptione et productione eorumdem in primis

sillabis». Pero sucede que sobre la cantidad de las primeras sílabas versaba igualmente otro de los manuales en verso utilizados en la universidad palentina: el *Opusculum Servioli* (o *Serviolus* a secas), de unos trescientos hexámetros leoninos,[45] copiado en el mismo manuscrito que contiene el epistolario —arriba recordado— con huellas de la *Alexandreis*.

Es un manuscrito (Biblioteca de Cataluña, 776) sin desperdicio. Típica miscelánea universitaria, de pequeño formato, comienza con una serie de modelos de cartas (fols. 1-6) cuyas referencias nos sitúan en el *studium* de Palencia, entre 1220 y 1226, y verosímilmente en el círculo de los clérigos zamoranos enviados a instruirse a orillas del Carrión.[46] Las cartas nos permiten curiosear en la vida cotidiana y en los horizontes profesionales de los escolares, y todavía habremos de aprovecharlas al segundo propósito; pero a la vez atestiguan una enseñanza de notable calidad. La lengua es llamativamente correcta, e intensa la preocupación por el estilo; se siguen, por supuesto, las recetas del *ars dictandi*: el esquema jerárquico en la *salutatio*, el *proverbium* realzado por la «prosa, scilicet per pedes» (fol. 8 v.); mas los patrones convencionales no anulan el prurito creativo, explayado principalmente por vía erudita, con apelaciones a la mitología y al mundo clásico, en varios casos apoyadas en reminiscencias literarias.[47]

Sendas menciones de Tolosa y de Sens confirman que los maestros palentinos vinieron en especial «a Galliis». No otro origen tienen las doctrinas del *De ordine epistole* (o *Ars dictandi Palentina*)[48] que ocupa los fols. 6 v.-9 v. y refleja fielmente la teoría de los *dictatores* de Orléans, harto más sensibles que sus coetáneos italianos al encanto de las letras antiguas. Desde las generalidades sobre lo «utile» y lo «dulce» en la epístola (con cita de Horacio) hasta la descripción específica de la «prosa» (nunca se habla de *cursus*),[49] todo ahí trasciende a las pujantes escuelas francesas; y su fundamental acuerdo con las cartas de las páginas anteriores nos asegura que no caía en saco roto: las artimañas del dictamen aurelianense se aplicaban —por ejemplo— a unas misivas cruzadas entre el obispo de Zamora y el rey de León en torno a una campaña contra los moros (¿en 1222?), el aprendizaje del *trivium* se insertaba en la sociedad del momento.

Las reglas del *Serviolus* (fols. 10-14) sobre «prima […] est […] sillaba qualis» ayudaban poco a elaborar la «prosa» —gobernada por criterios rítmicos, por más que el *Ars* hablara de dáctilos y espondeos—, pero

resultaban preciosas para escandir el verso. A uno y otro objeto servía, en cambio, el sumario de prosodia que cierra la miscelánea (fols. 14 v.-15 v.): [50] las cuestiones básicas sobre la clasificación de los fonemas, la cantidad en las «dictiones», los pies métricos y el «accentus productus» y «correptus» se ofrecían en una cómoda sinopsis, en parte organizada por preguntas y respuestas, donde no dejaban de filtrarse retazos de la *Eneida* (así «in hoc exemplo: 'Fama volas'») y de las *Bucólicas* («unde Virgi[lius]: 'Titire, pascentes a flumine reice capellas'»).

Quizá no hay mejor elemento que los libros de texto para contemplar las bases de una cultura. De los utilizados en Palencia entre 1210 y 1230 —digamos—, no conozco sino el *Verbiginale*, la miscelánea recién hojeada y las lecturas que ambos suponen. No son gran cosa, pero siguen dando, dándonos lecciones. El tratado de Pedro de Blois subraya algunas de las actitudes más características de la clerecía de la época: el impulso de difundir los saberes, pasmosamente acrecidos en el curso de un siglo y ahora 'institucionalizados' en nuevas sedes; el gusto por la fama que, obedeciendo a ese impulso, se consigue entre los doctos y en el ámbito cada vez más dilatado por el que corre «la escriptura»; la tendencia a hacer la enseñanza más fácil y memorable merced al expediente de dispensarla en verso, y aun con ribetes, más o menos logrados, de poesía. No pasemos por alto el dato, que podría escapársenos, de puro obvio: los manuales y la *required reading* de Palencia estaban mayormente en verso.[51] De un lado, solo los apuntes prosódicos y el *Ars dictandi* (pero el dictamen era también métrico, rítmico y prosimétrico); del otro, la *Alexandreis*, el *Verbiginale*, el *Serviolus*, sin duda el *Doctrinale*. Notemos además que los libros conservados son exclusivamente de gramática y retórica y que la primera prevalece con mucho.[52] En el campo de la gramática, a su vez, atisbamos una pizca de los estudios de morfología y de los auctores leídos o alegados en clase. No obstante, el lugar de honor indisputable le corresponde a la prosodia, asediada con una o con otra perspectiva en todos los libros de texto palentinos que han sobrevivido. Tal concentración no puede ser un azar: la gramática y, dentro de ella, la prosodia recibían en Palencia un trato de favor.

Releguemos, pues, otras posibles sendas (la del dictamen, verbigracia), y espiguemos aquí alguna muestra de que la poesía romance participaba del interés por la prosodia latina manifiesto en la primera universidad de la

Península. En el formulario epistolar de nuestra miscelánea, nos hemos tropezado con una evocación de los dos malvados de la *Alexandreis*: «in dolo Narbazonem, necnon Antiphatem in sevitia imitantes». ¿Cómo acentuar esos nombres insólitos? La Edad Media tendía a responder con la indiferencia o la manga ancha: «ad placitum poni [nominum] propriorum multa notavi».[53] Pero el autor del *Alexandre* no se arrogó ninguna licencia, ni cedió a la analogía con los *-anes* y *-ones* del vulgar, ni a la tentación de calcar el paroxítono pater.[54] Escandió cuidadosamente los hexámetros de Gautier y se atuvo al criterio que ellos proporcionaban. Puesto que la *Alexandreis* traía «Bessus, Narbazanes,[55] rerum pars magna tuarum» (v, 302) y «Nam meus Antipater, Macedum prefectus, ab ipsis» (x, 150), el *Libro* respetó en ambos casos el esdrújulo:

> que Bessus e Narbázones lo avién a matar; (142 d)
> desque el tu Antípater en Babilonia vino. (2531 c)

Decenas de otros ejemplos («Nicánor», «Métades», «Anfíloco», «Ariston…»[56]) garantizan que el rimador castellano medía escrupulosamente los versos de Gautier y reproducía la prosodia latina, inmune a las instigaciones de la vernácula. Incluso aparte de los nombres propios, en terrenos harto más propicios a las interferencias del romance, el *Alexandre*, Berceo y el *Apolonio* nos sorprenden por la osadía con que mantienen la pronunciación de la lengua docta: no solo imponiendo «cïencia» y «sapïencia», «devocïón» y «visïón», sino introduciendo «conféssor» o «demon» y aun formas verbales como «significa» o «versífico».[57] A la luz de los manuales palentinos, en efecto, advertimos más cabalmente que la «clerecía» de que se enorgullece el protagonista del *Alexandre* (38 ss.) está también en la acentuación que se gasta, y no únicamente en las disciplinas que enumera:

> Entiendo bien gramática, sé bien toda natura,
> bien dicto e versífico, connosco bien figura,
> de cuer sé los auctores…

La victoria de la norma latina sobre las tendencias romances en prosodia no es mero fenómeno ocasional o de detalle: llega a afectar al mismo corazón del «mester», a uno de los factores que lo moldean en grado decisivo. Que

decisiva es, en verdad, la rigurosa proscripción de la sinalefa que se observa en la cuadernavía desde el *Alexandre* y Berceo hasta el *Apolonio* y el *Poema de Fernán González*. La realización como heptasílabos de «que a esta pregunta», «ya era el venino» o «de entender leyenda»[58] suponía y supone ejercer una irremediable violencia contra el oído castellano. Si el «mester» la practicó de modo tan inmisericorde, ha de tratarse de uno de los ejes de su poética. De hecho, la ausencia de sinalefa, a la vez que condiciona las «sílabas contadas», repercute a las claras «en otros niveles de la estructura del verso»: y, así, en convergencia con recursos como la supresión de partículas relacionantes, como las frases parentéticas o los hipérbatos, contribuye en medida importante a «segmentar la lengua, descomponiéndola en sus distintos elementos o unidades sintácticas, esto es, separando las distintas categorías léxicas y gramaticales», y propicia «la andadura pausada […] o ritmo desligado» del discurso.

Las conclusiones de Isabel Uría[59] que acabo de transcribir me parecen substancialmente exactas. La dialefa obliga a una lectura despaciosa, deslinda una por una las piezas de la sarta lingüística, subrayándolas y proponiéndolas todas a una percepción más atenta y eficaz. El procedimiento es solidario, por ejemplo, del que fragmenta el «curso rimado» en estampas, viñetas o ‘paneles’ recuadrados por el marco del tetrámetro. En espera de análisis minuciosos, bastaría esa observación para convencernos de que la prohibición de la sinalefa constituye una de las claves, insisto, de la poética del «mester». Pero ¿de dónde viene tal clave? Creo que podemos contestar sin vacilación: de la prosodia latina más prestigiosa a comienzos del Doscientos.

Si Ovidio procuraba esquivar la elisión y si las *Etimologías* (II, xix, 2) aconsejaban rehuir la «consonans -*m* inlisa vocalibus», algunos «moderni» del siglo XII extremaron la aversión a la «synalimpha», considerándola prueba de rudeza, de *rusticitas*.[60] En la gramática más difundida y estimada en la centuria siguiente, el *Doctrinale* (1603-1604, 2432-2434) de Alejandro de Villedieu, esa aversión desembocaba en un veto tajante, promulgado por partida doble y en términos de extraordinaria severidad:

> Dictio vocali finita vel -*m* sibi subdi

versu vocalem nunquam permittit eodem […]
Ecthlipis [*var.* elipsis] necat *-m*, sed vocalem synalimpha:
«tu popul(um), alme pater, salvast(i) a morte receptum.»
Viles sunt istae prae cunctis et renuendae.

Profesores y escoliastas explicaron el porqué de tamaña ‘vileza’: elisión y sinalefa mutilaban el lenguaje, vaciaban de significado a las palabras y, borrándoles los límites, se prestaban especialmente a la confusión,[61] mientras, por el contrario, el hiato, «altera cesurae species», reforzaba la «divisio sillabe a sillaba et dictionis a dictione».[62]

Difícilmente cabía esperar otra cosa del sistematismo y afán racionalista de Villedieu y su tiempo. Los «clericuli» para quienes se había escrito el *Doctrinale* (v. 1) tampoco dudarían en extender la interdicción de la sinalefa a los poemas romances en que vertían la «cïencia» atesorada en las nuevas escuelas. En vulgar, la dialefa recalcaba prosódicamente la enjundia del mensaje y, por ende, lo presentaba como más provechoso. Sin embargo, el provecho del lector no se buscaba a costa de empequeñecer al autor: bien al revés, la aplicación de la prosodia latina era un alarde de «clerecía».[63] En unos aspectos, el autor ponía sus conocimientos a la altura del lector; en otros, el lector tenía que subir hasta la del autor. Así, la prohibición de la sinalefa se diría un síntoma excelente de la dualidad constitutiva del «mester»: empeño didáctico —«deve de lo que sabe ome largo seer»— y ostentación erudita de «maestría». Pero la «grant maestría» en evitar todo «pecado»[64] en la cuenta de las sílabas era, según el *Apolonio*, una «nueva maestría». No se nos oculte que nos enfrentamos con la misma conciencia de novedad que expresaba Pablo el Camaldulense al oponer los usos prosódicos de un antaño burdo («nostri predecessores») y el elegante destierro de la sinalefa proclamado por los «moderni». En uno y otro caso, la dialefa separaba, a la vez que sílabas, mentalidades y culturas.

La «maestría» de que se ufanaban igual los autores que los protagonistas del *Alexandre* y del *Apolonio* podía cifrarse en una minucia versificatoria, pero no se limitaba a la provincia de la literatura ni suponía solo una distinción intelectual: era indicio de un *status* envidiable, denotaba un boyante acomodo en la jerarquía social. No olvidemos que «clerecía» designaba un ‘repertorio de saberes’ («por ti sé clerescía» [*Alex*., 38 a]) y a

la vez un ‘estamento’ («de toda clerescía avié grant abundança» [2582 b]). En una sociedad de complejidad progresiva —por la circulación de mercancías y personas, por el auge de las ciudades, por el reforzamiento de la monarquía—, la formación cultural tenía un precio, cumplía un papel y otorgaba una posición. A los «letrados», ya fueran específicamente juristas —y tendían a serlo—, ya no pasaran de «entender bien gramática», les correspondía participar en la función pública en tanto jueces, legisladores, notarios; les tocaba poner en el orden de la burocracia, de la administración y del derecho un mundo en el que emergían nuevos centros de poder y riqueza y se alteraban las relaciones en la estructura política y económica. La educación proporciona ahora dinero e influencia. «El que estudia en la escuela catedralicia se imagina un futuro halagüeño. Si la fortuna le sonríe, puede llegar a arcediano, maestrescuela, chantre. Quizá quede en simple párroco de una buena parroquia urbana. Pero puede velar por él la providencia y conseguir estudiar en Italia o en el sur de Francia» o, en su día, en Palencia, Salamanca, Valladolid. «Quizá a la vuelta consigue un beneficio en la curia toledana o en Santiago. Puede ser captado por la cancillería real. Las perspectivas son esperanzadoras. Ni por un momento puede soñar en quedarse en clérigo de aldea, de aquellos a los que las *Partidas*, más tarde, concederán ser menestrales de libros o cestos».[65]

Las cartas del manuscrito 776 de la Biblioteca de Cataluña nos indican para qué puestos se preparaban los estudiantes de Palencia que manejaban el *Serviolus*, el *De ordine epistole*, el *Verbiginale*, el sumario de prosodia. Los rastros de la *Alexandreis* arriba señalados aparecían en la denuncia que un conde elevaba al soberano contra unos caballeros refugiados en la corte, al amparo regio. Otras piezas ventilan asuntos asimismo propios de la secretaría de un señor, y alguna está redactada en nombre de un concejo: «tales in villa vestra residenciam facientes quosdam nuper de nostris civibus suis iniuste mercibus spoliarunt».[66] A un «clericus» avispado, en efecto, le cabía entrar al servicio de un noble —y hasta de un monarca— o alcanzar una notaría municipal. Pero el epistolario de nuestra miscelánea testimonia que hacia 1220 y pico los escolares palentinos, sobre cuyos problemas y costumbres versan no menos de seis cartas, consideraban principalmente la posibilidad de convertirse en funcionarios de la organización eclesiástica: en las cancillerías catedralicias, en primer término, pero también en las monacales.

De hecho, el manuscrito citado nos da una idea nada desdeñable de las cuestiones que ocuparían al notario de un monasterio. En un caso (§ 10) se trata de apelar ante el papa por la usurpación cometida por el obispo de Zamora, «licet sibi libertatis privilegium monstraremus», «vestra bulle munimine roboratum». En otra ocasión (§ 16-17), el abad de un «cenobium» gravado «expensis assiduis et cotidianis» envía a uno de sus monjes a cierto prior, que, sin embargo, se niega a acogerlo, «cum […] domus nostra —alega— sit ad presens multis debitis obligata». No falta, en fin, (§ 31), un abad que ofrece la quinta parte de la cantidad que se le había solicitado para contribuir a la incursión fronteriza planeada por el rey de León con el auxilio del episcopado.

No es azar que todas las alusiones que contiene el manuscrito 776 revelen dificultades y carencias en el ámbito monacal. Comprendemos bien, sin ir más lejos, la resistencia del abad a subvencionar la campaña recién mencionada: los avances de la reconquista no beneficiaban a los monjes, sino al rey y al obispo; y precisamente por acrecerse el poderío de los unos se multiplicaban sus exigencias respecto a los otros, debilitándolos lenta pero indefectiblemente. Amén de desgastarse en competencias y roces con príncipes y prelados, los monasterios tradicionales han de afrontar el desafío de las órdenes militares, que reconquistan para Dios y para sí, y de las órdenes mendicantes, cuya instalación en el entorno urbano desvía hacia ellas la generosidad de mucho «burzés rico e adobado» (*Apolonio*, 80 b); y, como señoríos que son, han de redefinir sus alianzas, su personalidad jurídica, sus modos de explotación y tratos comerciales.

El esplendor del monacato va quedando atrás. Los monasterios comienzan a ser una antigualla, y no siempre logran remozarse. A muchos propósitos, pertenecen al pasado. Para sacar cabeza en el presente, deben ponerse al día en derecho —romano y canónico—, pleitear, abrir registros, compilar cartularios. Nacidos y cimentados según usos de otra época, con frecuencia se les reclaman títulos de propiedad o —leíamos— «libertatis privilegia» que no poseen, y resuelven reconstruirlos o los falsifican sin empacho. La coyuntura que nuestro epistolario dibuja —en concordancia con infinidad de fuentes— les aconseja apoyarse en una notaría de adecuada «preparación técnica […]. Para tal tarea tenían que contar […]

con especialistas»,[67] y nos consta que a menudo no podían encontrarlos entre los monjes y recurrían a clérigos seculares. Estoy convencido de que en esas circunstancias se hallaba el autor del *Poema de Benevívere*.

Que la obra, compuesta entre 1202 y 1214,[68] haya pervivido encuadernada con copias de diplomas de la abadía[69] apunta ya el carácter a su manera 'documental' que en buena medida la distingue; y ese carácter insinúa a su vez algunos rasgos en la fisonomía del autor. En cualquier caso, estamos en terreno conocido. Los cerca de cuatrocientos dísticos que ahora nos conviene repasar —al trote— prolongan sin rodeos el itinerario poético que emprendimos en Roncesvalles y continuamos con el *Verbiginale* palentino. Santa María de Benevívere, junto a Carrión de los Condes (hoy en la provincia de Palencia), había sido fundada en 1169 por Diego Martínez de Villamayor, para perseverar allí en la vida religiosa atendiendo a los peregrinos a Santiago:

> Strata viatorum gressu contrita frequenti
> hinc abit ad templum, Iacobe sanete, tuum […]
>
> Hic sitiens potum, ieiunus prandia, fessus
> hospicium, vestis munera nudus habet;
> hic medicum lesus, hic invenit hostis amicum:
> ad sua quisque venit et capit inde suum…
> (279-280, 285-289)

Seguimos andando, pues, por la ruta jacobea.

El *Poema* evoca el camino de perfección que lleva a Diego Martínez desde la privanza con el Emperador, Sancho el Deseado (1157-1158) y Alfonso VIII hasta los monasterios de San Andrés de Valvení, Santiago de la Tola, Sotnoval (luego Sandoval), San Pedro de la Espina y, al cabo, Benevívere, donde, tras establecer una severa regla, muere en olor de santidad y adonde el rey acude a consolar a los profesos. Hablo de 'evocar', mejor que de 'narrar', porque, aparte las precisiones que en seguida subrayo, el autor esquiva el tono factual que uno tiende a esperar de una biografía. Por desinterés o, más probablemente, por falta de datos, se contenta con enunciar vagamente las diversas etapas en el itinerario de Diego Martínez y se apresura a disolverlas en moralidades genéricas o a rellenarlas con bocetos un tanto convencionales. Era la suya una paleta

bastante rica, pero también notoriamente académica. Así, el *Poema* varía y se anima merced a un selecto repertorio de artimañas de oficio: la ponderación del *locus amoenus*, con toques virgilianos y ovidianos:

> Planicies diffundit humum, quam fertilis herba
> vestit, quam florum pingit odoris honor.
> Lacius arbor ibi diffundit in aere ramos,
> fructus larga potest vix tolerare suos.
> Hic olmo vitis solidis complexibus heret
> atque ferax sterilem fructificare docet (213-218);[70]

las pinceladas de descripción impresionista («Carnibus absumptis, cutis ossibus heret amicis; / pes nudus, crinis est brevis, alba toga» [245-246]); la aparición milagrosa, en sueños, con efectista diálogo («—Quid tibi post vitam? —Bene. —Quid mihi? —Fac bene: vives. / —Die facienda mihi. —Iussa tenenda tene» [605-606]); la elevación oratoria del parlamento final, etc. Pero todo ello resulta frío, elaborado según receta, y acaba siempre devorado por las moralidades omnipresentes. Es en nutrirlas de *sententiae* («est brevis omnis honor» [61], etc., etc.), en aderezarlas con símiles preferentemente bíblicos y en ornamentarlas con aliteraciones, juegos verbales y malabarismos etimológicos donde la artesanía del versificador se aplica con más seguridad.

No obstante, sobre el fondo de las abstracciones ejemplares, se recorta una cadena de referencias sintomáticamente concretas. La figura de Diego Martínez puede esfumarse entre nebulosidades:

> Dictus erat *Didacus* quia *dans decus* aut quod *di*ves
> *da*psilis et *cus*tos religionis erat (7-8);

o por sistema pueden silenciarse los nombres de casi todos los demás personajes. Pero el *Poema* resalta con particular cuidado los extremos que tienen que ver con la entidad institucional, las propiedades y los privilegios de Benevívere: la «carta» sellada de Alfonso VIII que entrega Valvení al fundador (135-136); las liberalidades de «Poncius illustris comes et Stephania marita» (203); la transmisión del patrimonio horro de gravámenes («Providus abbatem statuit, cui dona locorum / liberat et cuiquam ferre tributa vetat» [275-276]); la promulgación de la regla «scripto» (325-328), las donaciones del rey (339-344), el régimen interior

(357-362); la aprobación de los obispos de León y de Palencia y la bula papal que confirma la exención de Benevívere:

> Ne cadat in vanum vox Papae verba sigillo
> signantur; sic est libera facta domus.
> Nulli subicitur cunctis subiecta, tributa
> nulla dat et quivis inde tributa capit.
> Subdita pauperibus nescit servire iubenti,
> nescit se iussu flectere flexa prece.
> Hinc nichil extorquet manus exactoris iniqua;
> impetrat hic quisquis supplice voce rogat. (425-432)

En detalles de esa índole se fijaría especialmente un notario abacial que desde la escuela se hubiera ejercitado —como el estudiante palentino del manuscrito 776— en redactar un instrumento de protesta por las violaciones de un «libertatis privilegium» episcopal «vestre bulle munimine roboratum».

Tal es la perspectiva ‘documental’ —entrecomillaba— que, en contraste con la indeterminación o el silencio a tantos otros respectos, singulariza al *Poema de Benevívere*. No hay dudas de a quién se destinaba. En el propio íncipit, la presentación de Diego Martínez se despacha en una veintena de versos, y tres veces más (23-80) se dedican a la muerte del Emperador, el corto reinado de Sancho III y las incomparables excelencias de Alfonso VIII. En el desenlace, la gloria del fundador se encarece en un dístico, precedido por medio centenar largo (637-754) donde se refiere que el rey, al fallecer Diego, asistía al asedio de Cuenca, pero un año después, ganada la plaza, se presentó en Benevívere para enjugar las lágrimas de los monjes y tomarlos bajo su protección con un solemne parlamento. Hacia él iba encaminado todo el *Poema*. Alfonso aparece ahí incluso por encima de Diego, sustituyéndolo con ventaja: «salvo patre», sin mengua de la autoridad del abad, ha de aumentar las posesiones del monasterio, incrementar sus libertades, desterrar a los ladrones y castigar a los malvados («fures proscribam corripiamque malos»), regir por su derecho lo que vuelve a ser suyo («Que iuris patet [*sic*] esse mei meo iure reguntur; / ad mea iura redit quod fuit ante meum»); ser a Benevívere, en suma, aun de más provecho que Diego:

> Prodero plus Didaco, quod plus prodesse licebit,

nam quodcumque datur me sibi dante dedit.

El énfasis en el patrimonio y en la exención tributaria de los monjes, tan asiduamente marcado en cuanto antecede —y con tan significativas precisiones—, alcanza ahora su punto máximo. Alfonso prometió el oro y el moro; y al autor solo le importa concluir que la realidad supera las promesas: las dádivas regias engrosan los réditos monacales, el caudal de Benevívere se incrementa como nunca y, en particular, queda libre de los impuestos con que el soberano carga a los restantes monasterios:

Cum gravet expensis loca cetera religionis,
his penitus vitat gravis esse locis. (747-748)

El cumplimiento de las promesas de Alfonso está expresado en presente; mas, al final, un discreto pretérito («Utilis adventu loca sepius ista *revisit*» [749]) nos descubre que se trata de un presente histórico. Vale decir: la generosidad del monarca se nos pinta más bien como cosa del pasado. Así debió de ser. El hincapié en la munificencia de Alfonso parece una exhortación antes que una comprobación; y, por mucha ostentación que se haga de las franquicias de Benevívere, el odio con que se contempla al recaudador de contribuciones, al merino («manus exactoris iniqua» [431]), nos convence de que los monjes se sentían amenazados. Cuando se robustece el poder de los reyes —con Alfonso VIII en cabeza— y los agentes del fisco irrumpen en los abadengos, al iniciarse el declive monástico, «a partir de 1200 […] vemos a los abades solícitos por hacer aprobar al principio de cada reinado […] sus títulos y privilegios».[71] En mi opinión, el *Poema de Benevívere* es un intento de hacer aprobar, en los últimos tiempos de un reinado, unos privilegios que en gran parte se basaban en la intimidad de Alfonso con Diego Martínez y carecían del oportuno refrendo jurídico. En el peor de los casos, los monjes se contentarían con que el soberano acogiera benévolamente el *Poema*: esa acogida tenía un valor testimonial —Alfonso daba por buenas las generosas palabras que se le atribuían— y podía esgrimirse ante las personas adecuadas. Los votos de la despedida («sit rex / ille diu», «est dignus vivere: vivat / rex longum» [751-754]) son demasiado unívocos para reducirlos a retórica formularia: desean larga vida —al menos, para dictar

unas mandas, para pronunciar unas frases de asentimiento— a un rey anciano, quizá ya herido por la enfermedad que le fue acercando a la muerte (6 de octubre) durante el verano de 1214.

No sé si la probable preocupación por el testamento de Alfonso VIII se deja relacionar con las dos falsificaciones que se perpetraron del testamento de Diego Martínez.[72] Sí se diría que en el período en que se escribió nuestra obra, entre 1202 y 1214, Benevívere no pasaba por sus mejores momentos. Si de 1202 a 1205 recibió como mínimo cuatro donaciones, no hay constancia de que luego se le hiciera ninguna, aparte de la institución de una capellanía en 1211. El *Poema* habla de una «predonum turba» (645), de «fures» y de «mali» (724), y teme la violencia («extorquet») del maldito recaudador. En tales condiciones, la composición de casi un millar de versos en alabanza de Diego y, simultáneamente, a mayor gloria de Alfonso se juzgaría una argucia fácil, barata y hasta elegante para recordarle al monarca la conveniencia de substanciar sus antiguas ofertas justamente en el tiempo en que lo hacía más necesario la crisis de adaptación a las nuevas circunstancias.

¿De qué pluma salió tanto hexámetro y pentámetro? Nada permite pensar en uno de los profesos de la orden. El autor guarda siempre las distancias frente a ellos, designándolos en tercera persona, con un lejano «fratres», sin incorporarse a sí mismo, sin signo alguno de vestir su hábito. Por otro lado, es inconcebible que en su compañía hubiera adquirido la excelente cultura que demuestra: el pulido latín, la familiaridad con los clásicos,[73] el arte de metrificar, el experto empleo de los tópoi. Conocemos la «inercia» y la «pobreza» literarias que a comienzos del siglo XIII afectan a los monasterios;[74] y en Benevívere no hay el menor indicio de que se atendiera al trabajo intelectual.[75] Por el contrario, nuestro anónimo trasluce una educación de tipo idéntico a la que cinco o diez años más tarde observamos en la universidad de Palencia, cuya escuela catedralicia, para entonces, llevaba decenios de funcionamiento.[76] Es indudable, en fin, que había examinado los documentos de la abadía. No puede escapársenos la puntualidad con que señala que una concesión de Alfonso VIII está debidamente formalizada («carta sigillatur» [136]): que no es —de sobras

lo advertimos— como los compromisos puramente verbales que el rey prodigó otras veces; ni cabe preterir que, si Poncio de Minerva y la condesa Estefanía son los únicos donantes a los cuales menciona por su nombre, ambos figuran todavía prominentemente en la colección diplomática de Benevívere (§ 15-16). E igualmente percibimos el modismo curialesco («regula signatur scripto» [327]) para anunciar cómo se promulga la regla y los matices de burócrata al tratar de la bula pontificia que la sanciona.[77] Ahora bien, si el autor no se contaba entre los «fratres» ni podía haberse educado con ellos, y si, no obstante, manejaba los pergaminos del cenobio, no soy capaz de imaginármelo sino como uno de los «clerici» de nuevo cuño de quienes los monasterios echaron mano para ir contemporizando, a tuerto o a derecho, con los imperativos de una sociedad en transformación.

Ni siquiera los vientos de prosperidad que a principios del Doscientos soplaban en San Millán de la Cogolla dispensaron de hacer allí otro tanto.[78] Al revés: la densa trama de los intereses emilianenses requirió apoyos crecientes y cada vez más variados. Harto sabemos las señas del más ilustre entre los clérigos seculares que se los prestaron:

> Gonçalo de Berceo es por nombre clamado,
> natural de Madrid, en Sant Millán criado,
> del abat Johan Sánchez notario por nombrado.

La última copla del *Libro de Alexandre* en el códice de París puede reproducir el colofón de un poema de Berceo hoy perdido y representar una atribución equivocada o engañosa; o puede significar que Berceo fue copista de un manuscrito del *Alexandre*[79] y, tal vez a cuenta de algún retoque operado *calamo currente*, se arrojó a declarar que él «fizo esti dictado».[80] En todo caso, son auténticos los datos sobre la patria y la ocupación de don Gonzalo.[81]

No supongamos que Berceo se encargaba a diario de despachar los trámites de la notaría monacal. La frecuentaría, desde luego, pero su cometido lo desempeñaba principalmente fuera de los muros conventuales. Don Gonzalo era uno de los hombres de confianza de Juan Sánchez —con una excepción, presente de uno o de otro modo en la totalidad de las *chartae* suscritas por Berceo—, un mandatario del abad (1209-1253) para los múltiples negocios de San Millán; y la condición notarial le venía de la

delegación de Juan Sánchez. El giro «notario por nombrado»[82] responde a la titulación normal («al servicio», «por la autoridad de…») para «el *secretario* del señor que es a la vez *notario* para los vasallos», el secretario personal con «funciones públicas de notario».[83] Es esa una doble vinculación que conviene tener en cuenta para apreciar correctamente la labor de Berceo.

Las notables investigaciones de Brian Dutton nos han mostrado a un Berceo cuya silueta coincide en trazos importantes con la del anónimo de Benevívere. No hace falta insistir aquí en cómo la *Vida de San Millán*, sobre todo, se destinaba a redondear las finanzas del monasterio divulgando una promesa harto más huidiza que las de Alfonso VIII a la abadía palentina: los pretendidos votos de Fernán González, una superchería de pies a cabeza —como tantas se forjaron entre 1200 y 1250—, según Berceo no podía ignorar.[84] Que «lo más granado» (362 c) de la *Vida* se funde en un diploma —falso— y busque el beneficio económico de San Millán vuelve a ponernos ante los ojos una poesía de archivo y documento, afín a los dísticos de Benevívere. En principio, uno supondría que el paralelo más próximo a ellos debiera estar en la reciente producción literaria en latín que inspiró parcialmente a Berceo: el privilegio apócrifo, el *Liber miraculorum Sancti Emiliani* compilado por el monje Fernando (¿Garcíez?), los torpes versillos leoninos *de votis*…[85] Pero esos textos emilianenses no tienen la altura cultural de las otras obras latinas que hasta aquí hemos hojeado. Intelectualmente, San Millán no supo ponerse al día: apenas hizo sino copiar o retocar los viejos pergaminos, donde, incluso, «rasgueos, frases de escritura, textos locales señalan que el interés económico representado por los documentos jurídicos prevalece […]. La Cogolla se mantiene en una línea básicamente conservadora, mientras a su alrededor florecen más y más los nuevos autores y las nuevas preocupaciones».[86] Es ya significativo el tratamiento que en los últimos años de Juan Sánchez se dio a la *Vita Dominici Silensis* de Grimaldo: resumirla, repartida en lecciones, para uso interno de la comunidad, y añadiéndole un milagro… tomado de la *Vida de Santo Domingo* de Berceo.[87] Literariamente, los productos de San Millán ni valían ni servían de puertas afuera. A Berceo le correspondió airear ciertos materiales de la biblioteca monacal,[88] asimilando, en su caso, el espíritu propagandístico que los animaba. Pero él manejaba unas técnicas aprendidas en una cultura latina superior a la anquilosada de los monjes y

tenía un fino sentido de cómo utilizarlas —aun transvasadas al romance— de suerte que resultaran eficaces lejos del claustro y de los ambientes tan enrarecidos como el claustro.

Es que en la poesía berceana, junto a un enorme talento artístico, hay un estupendo *savoir-faire* profesional. ¿Quién iba a difundir el mensaje práctico de la *Vida de San Millán* —la legitimidad jurídica de un tributo— mejor que quien era identificado como «testigo de testigos»[89] en la vasta órbita de influencia del monasterio? ¿Quién mejor que un notario para dar fe de la veracidad y la vigencia de un diploma? En más de un aspecto, Berceo equidistaba de los monjes y de sus pecheros. Cuando el *Poema de Benevívere* denuesta la «manus exactoris iniqua», está denunciando la temida extorsión de los merinos del rey y no puede esperar que Alfonso VIII comparta sin más su punto de vista. Cuando Berceo narra que en casa de Honorio se había aposentado un demonio y «mayor premia lis daba que sayón nin merino» (184 d), cuando sostiene que en el cielo «non entra merino» (*Santo Domingo* [48 d]), sabe que cuenta con la complicidad del pueblo, y no solo con la de Juan Sánchez y sus pares.[90]

Es necesario esforzarse por identificar la inflexión concreta de los tópicos y de los elementos tradicionales, tan cambiantes como cambiante es el valor de una palabra según quien la pronuncie, a quien la dirija y las circunstancias en que lo haga. Con frecuencia se han tomado por singularidades de Berceo las motivaciones y los recursos más trillados. Por no alejarnos del *San Millán* y de los móviles económicos, baste subrayar que las miras propagandísticas (*de propaganda fide*, en última instancia) son esenciales y las pecuniarias ocurren a cada paso en la hagiografía medieval.[91] O bien, por extender el ejemplo a un factor estilístico, que las resonancias épicas son casi obligadas en el género, ya desde las *Actas de los Mártires*.[92] En nada, pues, ha de sorprendernos que el *San Millán* solicite las «tres meajas» de los votos (2 d) o abunde en clichés de canción de gesta. Pero, al par que reconocemos las dimensiones genéricas de esos ingredientes, debemos preguntarnos por las específicas.

Así, y todavía sin salir del contexto de los párrafos anteriores, opino que se han exagerado y malentendido las referencias de Berceo a su propia persona. Ni son tan continuas ni tan excepcionales. De hecho, Berceo no se nombra a sí mismo en *El sacrificio de la Misa*, no en *El duelo de la Virgen*, no en *Los signos del Juicio Final*, sino única y exclusivamente en los

poemas hagiográficos, nunca carentes de implicaciones locales;[93] ni vuelve a nombrarse con los pelos y señales del *San Millán*, donde esas implicaciones eran más directas y apremiantes.[94] Una doble razón, a caballo de los usos genéricos y de las conveniencias específicas, explica que las proclamaciones de autoría aparezcan en tales términos. Por un lado, ocurre que en la hagiografía, desde los orígenes y por su misma naturaleza testifical, era a menudo imprescindible y siempre recomendable consignar quién estaba deponiendo sobre una conducta extraordinaria o unos sucesos prodigiosos.[95] Por otra parte, tratándose de certificar la validez de un privilegio o garantizar la autenticidad de unos milagros, y siendo un notario quien acometía la empresa, ¿cómo no iba a firmar y rubricar el documento poético que extendía? Y con mayor minucia en el *San Millán*, lógicamente, por la mayor perentoriedad de autorizar el contenido documental de la obra. Atinadamente se han alabado los versos del *Santo Domingo* (109) que resaltan el pormenor añadido al relato de Grimaldo: «Yo, Gonçalo, que fago esto a su honor, / yo la vi, assí vea la faz del Criador». Mas la limpia belleza del modo de aseveración ¿nos impedirá percibir el sustrato escribanil del pasaje? Pues, aunque alzado a un orden más alto, en definitiva ahí resuena el tecnicismo notarial: *Ego, Gundisalvus, vidi et confirmo.* (Un siglo después, Afonso Peres no gastará la menor finura para apoyarse explícitamente en su oficio de «taballiom» y redactar a manera de protocolo todo el *Livro dos milagres de Nossa Senhora da Oliveira*).[96]

Pienso que los hábitos del Berceo notario y hagiógrafo tienen que ver también —por ejemplo— con la veneración por «la escriptura» que unánimemente se ha destacado en su producción literaria. No obstante, las muestras de respeto por la «letra», la «istoria» o el «dictado»[97] son asimismo reflejo del entusiasmo de los nuevos «scolares […] clerici» a quienes el *Planeta* pintaba en un perpetuo maridaje «cum littera». «El escripto lo cuenta, non joglar nin cedrero» (*Santo Domingo* [701 b]) es cita berceana que suele emparejarse con el «non es de joglaría» del *Alexandre*. Pero, amén del reverso negativo —la arremetida contra la imagen más corriente de la «joglaría»—, importa notar en ella el anverso positivo: la exaltación del «escripto» como forma de «clerecía». Porque el texto modélico que don Gonzalo tiene en mente, «bien dictado, en escripto metido», «leyenda muy sabrosa» (*Milagros* [328, 617, etc.]), obedece al mismo «mester» positivamente definido en el *Alexandre*. No hay más que

evocar el elogio del autor en quien se basa el espléndido *Poema de Santa Oria* —«Muño era su nombre, omne fue bien letrado, / sopo bien su fazienda, él fizo el dictado» (VIII/5)— y cotejarlo con el elogio, en el *Alexandre*, del epitafio de Aquiles, «todo de buenos viessos»:

> qui lo versificó fue omne bien letrado
> que priso grant razón en poco de dictado […]
>
> Quando ovo el rey el pitafio catado,
> dizié que de dos viessos nunca fue tan pagado;
> tovo que fue Achiles omne aventurado,
> que ovo de su gesta dictador tan honrado. (330, 332)

Berceo recuerda precisamente las estrofas en que el *Alexandre* ilustra una de las consignas más válidas para la «fazienda» o «mester» (nos las habemos con sinónimos)[98] del «dictador» a la moderna. Pues en las postrimerías del siglo XII la teoría de la *brevitas* —no siempre concertada irreprochablemente con la práctica— se convirtió en una prestigiosa patente de modernidad. «'*Gaudent brevitate moderni*' era stato una specie di *slogan* dell'*ars dictandi* che avanzava»,[99] al tiempo que se afianzaba la convicción de que solo la «lucida et venusta brevitas» —adjetivaban los gramáticos en la escuela—[100] era capaz de «placere modernis». Cuando el anónimo del *Poema de Roncesvalles* se decidía a no prolongar (*protelare*) el «curso rimado», daba descanso al «auditorium» y concordaba, satisfecho, con el *aggiornatissimo* Matthieu de Vendôme: «materiam protelare […] modernis non licet. Vetera enim cessavere novis supervenientibus».[101] La reprobación de los dómines de esa calaña, no la fatiga de unos oyentes sin duda encantados con la amena narración, se temía en el *Libro de Apolonio*:

> nuestro curso sigamos et razón acabemos:
> si non, dirán algunos que nada non sabemos. (628)

Que Berceo se hacía consideraciones análogas nos lo asegura verlo ponderar la «oración breve» a la vez que recurre al verbo pecar en el sentido de 'transgredir la preceptiva literaria':

> Non querré, si podiero, la razón alongar,
> ca vós avriedes tedio, yo podría peccar;

de la oración breve se suele Dios pagar:
a nós essa nos desse el Criador usar. (*Milagros* [704])[102]

Don Gonzalo quería un «mester sen pecado» por las vías de una estética en gran parte conforme con la del *Alexandre*. Por eso se atrevía a titularse «dictador» («que de los tos miraclos fue dictador» [*Milagros* (866 b)]), y verosímilmente al hilo que le sugería el *Alexandre* al loar el epitafio de Aquiles: «que ovo de su gesta dictador tan honrado».[103]

¿Habremos, pues, de conjeturarle a Berceo un trasfondo universitario similar al del *Alexandre*? Él no se dice sino «en Sant Millán criado»,[104] pero Dutton le ha atribuido un período de estudio en Palencia entre 1223 y 1236.[105] Tener noticia de don Tello Téllez de Meneses —como había de tenerla el público ante quien se le mencionaba (*Milagros* [325 d]), en especial si se hacía con un adarme de ironía a cuenta de los malos tragos del obispo— y poseer dos o tres datos sobre la topografía de la región no arguyen, a mi juicio, haber pasado por las aulas palentinas. Pero tampoco ahora debe preocuparnos excesivamente la anécdota de si Gonzalo se había desojado, en Palencia concretamente, con el *Verbiginale* y el *De ordine epistole*, o de si había andado de picos pardos con los escolares que cursaban su aprendizaje cancilleresco en las cartas del manuscrito 776. Porque la doctrina de esos tratados circulaba en muchos otros libros y lugares, y los estudiantes de marras tenían infinidad de compañeros formados y prestos a enseñar en otros sitios. En cualquier caso, Berceo era un clérigo secular y no estaba atado a San Millán. La asociación con el monasterio le convenía espiritual y profesionalmente, pero no agotaba sus horizontes. Al cenobita, ignorante casi por definición, oponía el perito que la jerga universitaria denominaba *legista*:[106] «legista semejades, ca non monge travado» (*Santo Domingo* [146 b]); dirigía la mirada a la sede por excelencia del saber *à la page*: «sabrán mayores nuevas […] que non renuncian todos los maestros de Francia» (*Duelo* [6]); y, por encima de todo, la cultura que revela es substancialmente la misma de los «scolares […] clerici» con quienes nos venimos topando en latín y en castellano.

Quizá don Gonzalo no era «tan letrado» como el poeta del *Alexandre*. O quizá simplemente le gustaban menos ciertos alardes de «cïencia»: en parte, por carácter; en parte, porque se los desaconsejaban los fines de aleccionamiento y cuestación que pretendía. Pero, si a menudo recurría

diestramente al *sermo humilis*, en otros aspectos se situaba en un nivel de manifiesta exigencia docta. Él, que tan bien discernía las tradiciones romances y asumía transitoriamente los papeles de «joglar» (*Santo Domingo* [775, etc.]) o «trobador» (*Loores* [232]), según la tonalidad que buscara, pudo haber elegido cualquier otro vehículo expresivo menos marcado. Sin embargo, no hizo suya sino la cuadernavía de transparente origen latino, venida de Francia con fuerte aura de innovación de «letrado» y en España impuesta por el *Alexandre* sin sombra de condescendencia hacia el público de instrucción inferior (recuérdese solo qué pronunciación le imponía). El rigor en la selección del metro se extiende a cuanto Berceo toca. Ha hecho fortuna el dictamen de María Rosa Lida: es Berceo «el más cuantioso latinizador que haya conocido la poesía castellana», pero, si «no impresiona como latinizante a una lectura no especialmente crítica, es porque, trasvasando del latín a manos llenas el léxico, no latiniza la sintaxis».[107] Cierto que los cultismos léxicos se llevan el veinte por ciento de su vocabulario,[108] pero ¡claro que además latiniza la sintaxis! Como latiniza la prosodia (arriba lo hemos comprobado) y la morfología (un botón: en el *Duelo de la Virgen* [20], los comentaristas son sensibles al toque «popular» y la «carga […] afectiva» del diminutivo «hermaniellas», pero desatienden el contiguo «dulcíssimo», por más que todavía en el siglo XVI ese tipo de superlativo se sintiera extraño al español).[109] Pues sintaxis latinizada es, en especial, el torrente de hipérbatos que se desborda por su obra. La figura ha sido objeto de una primera catalogación, e Isabel Uría ha notado con agudeza hasta qué punto es esencial para definir el estilo del «mester». No obstante, la evidencia de que el hipérbaton es en Berceo «más frecuente que la ordenación lógica»[110] reclama todavía una explicación detenida.

Por ahora, baste una apostilla, al vuelo. El desarrollo de las *artes dictandi* significó la distinción cada vez más tajante de dos linajes en la *constructio* sintáctica: el *ordo naturalis* («cum minus peritis sive ydiotis sermo dictantis porrigitur») y el *ordo artificialis*, «quando partes proprie transponuntur et pulcrius ordinantur».[111] Hacia 1220, el ‘orden artificial’, la *compositio* ricamente ornada por el hipérbaton, ganaba con mucho la preferencia de los *dictatores*. Así, por ejemplo, ya las recomendaciones que abren el influentísimo *Candelabrum* de Bene de Florencia marchaban resueltamente

en ese sentido: «Si ergo volumus in oratione assequi hunc leporem, oportet naturalem nos ordinem commutare, ita quod in sermone sit quidam cursus lepidus et suavis ne loqui populariter videamur».[112] Bene dividía en seguida la *transgressio* o hipérbaton en *perversio* y *traiectio*; y, tras describir y clasificar ambas variedades, copiaba unos versos de Godofredo de Vinsauf que indican bien cómo convergían al respecto el *ars poetriae* de observancia francesa y el *ars dictandi* en versión italiana: «Nobilis accedit gravitas ex ordine solo, / quando que sociat constructio separat ordo».

No es para aquí ir introduciendo las constantes *transgressiones* de Berceo en los casilleros de Bene (y de tantos más). Docenas de ellas le corresponderían a cada uno, de menor o mayor dificultad. Verbigracia, «substantivum a suo seponitur adiectivo»: «sanctos fueron sin duda e justos los parientes» (*S. Oria* [XVII/7]); «verbo nominativus post ponitur»: «Millán me puso nomne la mi buena nodriz» (19); «verbi similiter et obliquorum traiectio commendatur», «idem potes in obliquis omnibus observare»: «quanto ayas el vaso que te darán bebido» (*S. Lorenzo* [73]), «vinieron de dïablos por ella grand gentío» (*Milagros* [85]), «si me lo la tu gracia quisiesse condonar» (*S. Millán* [60]), etc., etc. Mas, para mi objetivo, es suficiente con dejar constancia del quid del asunto: otro de los ejes estilísticos de Berceo, otra clave de la poética del «mester», el hipérbaton que escande fonética y semánticamente la cuadernavía, se nos presenta en perfecta concordancia con las más recientes tendencias del *ars dictandi*, con el último grito de la *Poetria nova*.[113]

Hemos vuelto a los manuales, a los libros de estudio de la clerecía europea a principios del Doscientos. Es imprescindible no perderlos nunca de vista. Un Berceo despiezado según las etiquetas de una retórica de hoy se queda en un amasijo de curiosidades inertes. Cuando descubrimos que sus recursos literarios no son meras intuiciones de gran creador —como obviamente lo es—, sino que responden a la instigación de la escuela, las modas intelectuales, las lecturas bien discriminadas, entonces sus «dictados» se hacen más vivos, porque los vemos en acción, operando en la trama de la historia. Rotular como ‘anáfora’ o ‘polisíndeton’ tal o cual procedimiento suyo apenas quiere decir nada, si no indagamos de dónde viene y adónde conduce. ¿Qué más ‘espontáneo’, pongamos, que las aliteraciones de que rebosa don Gonzalo? Sin embargo, a poco que escarbemos, advertimos que pirotecnias como «non es após el nuestro nulla

luz ni nul precio» (*S. Millán* [208]), «Tú torna los tus ojos sobre esti logar» (*S. Domingo* [192]) o «ensoñó esta dueña un sueño deseado» (*S. Oria* CXC/188]) no son fenómenos propios de las gestas o de la lírica cortés, del «joglar» o «trovador» de que Berceo se disfrazaba en ocasiones: son, en cambio, distintivos de la poesía latina medieval[114] (particularmente a mano tenemos las muestras de Roncesvalles y Benevívere, por no entrar en los laberintos del *Planeta*), y solo ahí podía aprenderlos nuestro «dictador». Comprendemos, por otro lado, que la tradición románica no apreciara tales manierismos en los géneros cantados, donde la música favorecía otros diseños lingüísticos; pero también comprendemos que se los pidiera en préstamo a la tradición mediolatina, cuando se trató de iniciar una poesía no cantada y engalanarla con realces fónicos que simultáneamente pusieran de relieve todos y cada uno de los elementos semánticos: una poesía «a sílabas contadas», en efecto, silabeada, dicha palabra a palabra, para subrayar la dignidad del contenido y la «maestría» del autor, a beneficio de un público menesteroso de buenas enseñanzas. Contempladas con semejante perspectiva, las aliteraciones de Berceo cesan de parecernos un juego superficial y nos acercan un paso más —con tantos otros artificios suyos— a ese núcleo en el que se articulan la cultura, el arte, las circunstancias personales y la función social del clérigo riojano.

El canciller Diego García exhortaba a los «scolares […] clerici» a ser sencillos como palomas y sagaces como serpientes. Dan ganas de fantasear que estaba pensando en don Gonzalo. En verdad, Berceo conjuga de maravilla las dos cualidades. Provisto de una erudición excelente, incluso con dimensiones de vanguardia, no la deja girar sobre sí misma ni reducirse a un círculo de entendidos, antes la emplea en tanto estrategia para alcanzar a una amplia audiencia, a la cual ofrece provechosas lecciones de religión y espiritualidad, al tiempo que con ellas provee a los intereses de San Millán. La «cïencia» ha de fructificar en una práctica. Berceo, por otra parte, es capaz de hablarle a esa audiencia menos letrada en un lenguaje inteligible y hasta nutrido de nociones e imágenes que le resulten profundamente familiares; pero también la obliga a ascender de grado y adaptarse a las doctas costumbres del poeta (he dado solo unos pocos ejemplos, rapidísimos, de la prosodia a la sintaxis). Es, repito, dualidad típica de la «clerecía» que hemos revistado: empeño didáctico y ostentación de «maestría». Dualidad que con frecuencia se refleja en otra igualmente

diáfana: educación latina y expresión romance. La paloma y la serpiente, si nos gusta el emblema de Diego García. En el caso de Berceo, la condición de mediador entre el monasterio y los pecheros emilianenses —secretario del abad, notario para los vasallos— hace patente que tales dualidades tienen que ver asimismo con un modo de inserción social. No porque Gonzalo se limitara a comunicar a los unos los saberes del otro —de hecho, él debía de ser harto más ilustrado que la inmensa mayoría de los monjes—, sino porque su quehacer cotidiano nos lo confirma como uno de los nuevos clérigos a quienes la educación de nivel universitario preparaba para intervenir eficazmente en las incidencias de una sociedad en transformación.[115] Arriba he expuesto por qué es verosímil que el autor del *Alexandre* estuviera acomodado en una cancillería señorial. Funcionalmente, pues, no diferiría de Berceo, aun si divergía en idiosincrasia y aficiones o en los objetivos a que le tocaba servir.

En el trabajo del secretario, del notario, del curial, escuela y vida se encontraban continuamente. Y el encuentro se formulaba por «escripto». Todavía más: únicamente en ese dominio el romance había ido afianzándose en la escritura —con creciente firmeza, según una sociedad más compleja provocaba un mayor papeleo y eran más los afectados por sus exigencias—, sin perder nunca de vista dechados y mañas de una órbita, latina, culturalmente superior. También por ahí entramos en el ámbito de la temprana cuadernavía.

En efecto, la composición de los poemas castellanos en cuadernavía se alinea con toda naturalidad entre las manifestaciones propias de la formación, el talante y las circunstancias de los «scolares […] clerici» en la España de la primera mitad del Doscientos. Es un «mester» más —uno entre muchos, pero articulado con los restantes— de la «clerecía» de la época. Cuando en el *Libro de Alexandre* se apunta la etiqueta tan manoseada luego,[116] las palabras «mester […] de clerecía» no designan una escuela poética en romance, por supuesto, ni se agotan en la obra que se nos ofrece: presentan el *Libro* y el estilo de las «sílabas contadas» como concreciones parciales de un espíritu más amplio, como aplicaciones específicas de un planteo más general. Pongamos la cuadernavía castellana en serie con el *Poema de Roncesvalles*, el *Verbiginale* y el *Poema de Benevívere*, con el *Planeta* y los manuales palentinos: de inmediato apreciaremos importantes rasgos unitarios, en actitudes y maneras,

procedimientos y objetivos; y comprobaremos que textos latinos —entre 1200 y 1225— y textos vernáculos —entre 1225 y 1250— convergen en atestiguar la aparición y el auge de un nuevo estamento intelectual.[117]

Nuevos, ciertamente, y con decisiva conciencia de modernidad («Plura ignoraverunt antiqui que noverunt moderni»),[118] son esos clérigos seculares de la Península educados con los mismos libros y aun con los mismos profesores y en los mismos centros que en la misma época frecuentan las promociones europeas culturalmente más al día. Comprendemos el orgullo que a menudo expresan: una sociedad en trance de cambio valora generosamente el saber que ellos poseen y les da vasto campo para ejercerlo, animándolos a no descuidar las dimensiones prácticas de la «clerecía». El autor del *Libro de Alexandre* concibe su «mester» como un «servicio»; y el protagonista, desde el arranque, combina con entusiasmo el «grant esfuerço» y la «grant sapiencia» (6), la reflexión y la acción. En el *Libro de Apolonio*, la «maestría» del «clérigo entendido» (510), «de letras profundado» (22), es, con prominencia, arte de vivir, de operar en el mundo.[119] Berceo exhibe menos tales convicciones, pero sus «dictados» las ponen en ejecución de modo particularmente hábil e intenso. De Europa a España, del latín al vulgar, el «mester» de la primera cuadernavía —a la sombra de la escuela, mas para un público «discolus» (n. 37)— es solo una entre las múltiples formas de actuación social y una entre las varias etapas distintivas de una «clerecía» cuyos horizontes no se acaban en contar las sílabas en verso castellano. El mester del historiador es situar incluso las «sílabas contadas» en la rosa de los vientos de esos horizontes.[120]

TRES APUNTES SOBRE LA PROSA

I

Que las *Glosas emilianenses* no se escribieron en los aledaños del 977, sino que difícilmente pueden ser anteriores al primer tercio del siglo XI, es opinión ya comúnmente aceptada por los expertos. Que no es el castellano el idioma de las *Glosas* (mejor dicho, el idioma de las *Glosas* no latinas ni vascas), y sobre todo de la más extensa y sustancial, la doxología o súplica laudatoria «Cono aiutorio de nuestro dueno…», solo los patriotas más enfervorizados se atreven a negarlo, mientras los especialistas identifican ahí un habla riojana, con rasgos tan prominentes como *cono* por 'con el', pero muy impregnada de caracteres navarro-aragoneses. Pero es lícito proponer una cautela y señalar que no hay ninguna seguridad de que el autor de las *Glosas* (si admitimos que no se limitaba a copiar un modelo) tuviera como propio ese dialecto riojano con peculiaridades navarro-aragonesas. Como luego veremos, es posible y aun probable que fuera eusquera y que hubiera aprendido el romance poco antes de iniciarse en el latín. Pues, si el recurso ocasional y algunas confusiones o singularidades llamativas hacen pensar que nuestro escriba no andaba muy fuerte en riojano-navarro-aragonés (o lo que fuere: el panorama lingüístico de la Península en los siglos X y XI estaba demasiado revuelto, las variantes locales eran demasiado graves, para pretender ahora excesivos matices), caben escasas vacilaciones en cuanto al propósito del glosador al ponerse a la tarea: estudiar latín.

Es natural que por el legítimo deseo de dar a conocer una etapa relevante en la historia lingüística de la Península tienda a realzarse la pequeña proporción de las *Glosas* que ilustra la pronunciación, la morfología o el caudal léxico de las hablas españolas en la Edad Media. Con todo, no se

descuide el hecho primario: las *Glosas emilianenses* son apuntes o anotaciones puestos *para comprender unos textos latinos*.

El manuscrito que los contiene es lógicamente modesto, como cabía esperar de un cuaderno de deberes: para hacer prácticas de gramática no se iba a emplear uno de esos folios de caligrafía y ornamentación espléndidas que eran el orgullo de un *scriptorium*. Así, el glosador fue a parar a un códice pobre y plebeyo: un volumen, en ínfimo pergamino, que verosímilmente se consideraría sin actualidad ni gran interés, y apto, por tanto, para los ejercicios de un escolarillo.

De entre las piezas de la miscelánea que le venía a las manos, nuestro hombre se entretuvo durante algún tiempo con un par de pasajes de un cierto tono pintoresco. Trabajó, pues, en desentrañar el relato de una visión en la que Satanás aparecía coronado y sentando a su diestra a un diablo que había perseguido cuarenta años el admirable logro de que un monje se decidiera a fornicar una vez (la anécdota formaba parte de una colección de ejemplos monásticos extraída de las *Palabras de los mayores* o *Liber Geronticon*); y se ocupó además en descifrar las revelaciones del «rey Aristóteles» al «obispo Alejandro» sobre los signos que anunciarán el fin del mundo (obra de procedencia no averiguada, aunque de ingredientes y personajes harto familiares a los investigadores). Pero la principal atención se la dedicó a la antología de pláticas que cierra el manuscrito, donde se presenta atribuida a san Agustín, si bien consta mayormente de fragmentos de homilías de san Cesáreo de Arlés (con algunas sabrosas adiciones). Y no es síntoma desdeñable que las líneas que han solido juzgarse «el primer vagido de nuestra lengua» se hallen al margen de un sermón de san Cesáreo: porque el obispo de Arlés, a comienzos del siglo VI, se distinguió en subrayar la urgencia de predicar al pueblo en una lengua y un estilo adecuados a su rusticidad.

Pero ¿qué hacía nuestro estudiante con esos textos? Para empezar, los segmentaba en unidades con sentido relativamente autónomo y dentro de cada una, mediante letras superpuestas a cada palabra o grupo (a, b, c…), señalaba en qué orden debía leerse la frase. De suerte que al tropezar con un período como el siguiente: «Nam de neclegentibus sacerdotibus ipse

Dominus ad populo loquens dicit…», cavilaba que sus elementos habían de distribuirse así: «Nam loquens dicit ipse Dominus ad populo de neclegentibus sacerdotibus…». Después, recurriendo a la declinación de los pronombres correspondientes y a otras indicaciones, consignaba el caso gramatical de los sustantivos, suplía los sujetos y complementos no expresos, introducía los relativos implícitos, añadía enlaces y componentes supuestos, etc. Donde encontraba, pues, «Que dicunt vobis facite, que autem faciunt nolite facere», él, amén de ordenar las oraciones o asentar (con un *quibus*) que *vobis* era dativo plural, daba esta interpretación:

> [O populi], que [precepta] dicunt
> [qui sacerdotes] vobis, [vos] facite;
> que [mala] autem [mala] faciunt
> [qui sacerdotes] [vos] nolite facere
> [ea mala].

Por otro lado, cuando no entendía un término, consultaba un vocabulario y anotaba en el margen de la página la significación que creía apropiada, en latín o en vulgar, relacionando la *Glosa* y la palabra problemática con una llamada común a ambas. De tal manera, explicaba *insinuo* con «io castigo» (es decir, 'yo aconsejo') o *libenter* con «voluntaria» ('voluntariamente'). En esas operaciones, más de una vez se equivocaba, arrastraba errores del códice o de las fuentes de información que manejaba, y ofrecía aclaraciones poco ortodoxas. Pero, en suma, se iba adiestrando en comprender y analizar un texto latino elemental. (Los ejemplos del párrafo anterior —transcritos con la ortografía y las deturpaciones del original— figuran en el mismo folio que la invocación «Cono aiutorio…»).

No obstante, si me he demorado en sugerir cómo sudaba el escolar de marras es porque vale la pena insistir en que las *Glosas emilianenses*, además de como documento temprano del romance, tienen una segura importancia en tanto testimonio de los métodos empleados en la enseñanza del latín. Uno y otro dato dependen más entre sí de lo que con frecuencia se afirma.

En la más larga y elaborada de las *Glosas* se propone ver, en general, «el primer texto en que el romance español quiere ser escrito con entera

independencia del latín». Pero hay que limitar ligeramente este entusiasmo. Resulta obvio, desde luego, que una buena parte de la célebre fórmula es a un tiempo traducción y paráfrasis de unas líneas latinas. En efecto,

> Cono aiutorio de nuestro dueno, dueno Christo, dueno Salbatore, qual dueno get ena honore e qual duenno tienet ela mandatione cono Patre, cono Spiritu Sancto, enos siéculos de lo(s) siéculos…

es simplemente un traslado de la deprecación con que concluye la homilía de san Cesáreo:

> adiubante domino nostro Ihesu Christo, cui est honor et imperium cum Patre et Spíritu Sancto in secula seculorum…

Eso es obvio, digo, y en nada afecta a la identidad de la acotación romance, por cuanto aquí nos atañe. Sí quiero realzar, en cambio, que el autor de tal *Glosa* se ejercitaba en el latín por el procedimiento de anotar en cada enunciado los factores que el uso normal y correcto deja tácitos; y así, para el pasaje recién citado, daba esta reconstrucción: «… domino nostro Ihesu Christo, cui (domino) est honor et (cui domino est) imperium…»; no de otra manera que en el trozo que he citado antes unía al verbo el relativo y el nombre pertinentes: «que [precepta] dicunt [qui sacerdotes] vobis…». Pero ese recurso se le convirtió en hábito mental y determinó en varios aspectos las frases romances que trazaba. Por ejemplo, «*qual dueno* get ena honore e *qual duenno* tienet ela mandatione…» es tan artificial como la versión que más o menos daría el glosador, entre sí, a la frase recordada hace un momento: ‘quales mandationes dicen quales sacerdotes a vos…’.

A la postre, ese «qual duenno…» pertenece a la misma jerga pseudopedagógica, sin realidad lingüística, que quizá aún suene a veces en las academias de idiomas, me temo, cuando se lea «He saw me and he gave me the pen» y se traduzca por «Él vio a mí y él dio a mí la pluma» o disparate similar. La más célebre *Glosa emilianense*, pues, no se redactó «con entera independencia del latín» a todos los propósitos.

II

El escolar de las *Glosas emilianenses*, allá por el primer tercio del siglo XI, se aplicaba a desentrañar los latines del códice recurriendo a las variadas argucias familiares, a estudiantes y maestros del tiempo antiguo: distinguir frases, dar un orden revelador a las palabras, marcar casos y funciones… Le importaba en especial que la *deep structure* aflorara entre los renglones de la *surface structure*, y, sin perdonar elemento sospechoso de implícito, iba consignando uno por uno sujetos y complementos no inmediatamente obvios, supliendo los sustantivos en teoría contenidos en los pronombres, *et sic de ceteris*. Por ahí, no dudaba en realizar análisis dignos de Sánchez, Lancelot o Chomsky (o, en todo caso, de no menor penetración en la *underlying reality of language*): «Ille bonus xristianus est qui furtum non facit», por ejemplo, podía transformarlo, con oportuno *bracketing*, en «Ille (homo) bonus xristianus est, qui (homo) furtum non facit» (fol. 69).

El interés por la sintaxis no le impedía prestar desde el principio una cierta atención al *semantic component* y aclarar ya entonces algunos problemas al respecto, gracias a un *lexicon* latino con abundantes análogos en la época. Pero fue solo en una segunda etapa cuando nuestro hombre o (si así lo quiere don Manuel C. Díaz y Díaz) un compañero de fatigas, asociado con él en una común tarea de estudios gramaticales, se concentró plenamente en la interpretación léxica e insertó la mayor parte de las *Glosas* —en gran medida, romances— que pueden leerse en los *Orígenes del español*. Dos de tales *Glosas*, en vasco, se han aducido por testimonio de que el responsable de todas era bilingüe, posibilidad nada sorprendente en tierras vecinas a San Millán. Pienso que también entre los análisis morfosintácticos hay indicios en sentido parejo.

Cierto, como todavía ayer aprendíamos los bachilleres en agraz, el glosador sabe que los complementos ‘responden’ a las preguntas *qué*, *a qué*, *de qué* y otras similares que formula a cada paso: «ke», «ad ke», «in ke», «de ke», «cum ke»… En buen número de ocasiones, sin embargo, la cuestión aparece planteada de modo insólito en romance: ya no «ad ke», sino «ke ad»; no «de ke», sino «ke de»; no «per ke», sino «ke per»… Los hábitos del glosador nos vedan entender que la pregunta se funde con la palabra por la cual pregunta y, por tanto, nos impiden explicar un «ke ad» interlineado sobre un «ad eclesiam» como si valiera ‘¿ke? Ad (eclesiam)’. Pero exactamente «ke ad» es la construcción del eusquera, con el

interrogativo *zer* por delante de la preposición: *zera* ‘a qué’, *zeren* ‘en qué’, *zergatik* ‘por qué’, *zertarako* ‘para qué’, etc., etc. Verosímilmente, así, el glosador tenía como propia la lengua vasca.

III

Desde luego suena a refrán: «Si no ararais con mi vaquilla, no supierais mi cosicosilla». Pero Correas no dice exactamente que los sea: dice que «Arias Montano dice ser proverbio antiguo castellano, sobre el capítulo 15 [*lege* XVI] de los Jueces, número 18, dicho allí por Sansón, de donde parece que lo tomó el castellano, que tenía la Biblia en romance». Arias Montano, sin embargo, no lo dice donde uno esperaría, en el *De varia republica, sive commentarium in librum Iudicum* (1592), aunque ahí sí queda claro que el «Si no ararais…» responde menos fielmente a la Vulgata («Si non arassetis in vitula mea, non invenissetis propositionem meam») que a la verdad hebrea:

> Disticho carmine repente composito, sese illis [‘filiis Philisthiim’] uxoris fallacia et fraude proditum significavit […] Est autem carmen choriambicum, ex illius linguae modis et pedibus concinnatum, simile fere illis militaribus Latinorum versibus, quos in historiis relatos interdum reperimus:
>
> > Caesar Galliam subegit, Nicomedes Caesarem.
> > Urbani, servate uxores: moechum calvum adducimus.
>
> > LULE HHARASTEM BE GHEGLATHI,
> > LO MATSATEM HHIDATHI.
>
> Ac praeter sententiae et verborum elegantiam, structuram continet artificiosam: membris quoque constat paribus atque aequalibus fere, iisdemque pariter candentibus et pariter etiam desinentibus, quod genus isocolon, homoeoptoton et homoeoteleuton artifices vocant. Hispane ita utcumque imitari possemus:

Si con mi novilla non labraras,

mi cosicosilla non fallaras.

Sententiae autem aculeus, etc., etc.

Si al redactar el *De varia republica* Montano hubiera conocido el «proverbio» que de él saca Correas, no es dudoso que lo habría mencionado, incluso a costa de sacrificar esa pluscuamperfecta versión suya (con la asonancia interna ascendida a consonancia y con la impecable correspondencia de vocales en las dos cláusulas). Ya que no en el espléndido *commentarium* de 1592, en algún lugar diría (después, supongo) lo que Correas dice que dice. En cualquier caso, ¿por qué identificaría allí como «proverbio antiguo castellano» un texto que ignoraba en 1592 (y que Correas seguía ignorando por otra fuente) y por qué se sentiría obligado a relacionarlo con «la Biblia en romance», y no sencillamente con ‘la Biblia’ sin más?

De haberlo encontrado en una Biblia medieval toda ella «en romance», un versículo entre millares —por bien castellanizado que estuviera y por mucho que oliera a refrán— difícilmente podía llamarle la atención proponiéndosele como «proverbio». Pero la cosa era distinta si lo hallaba en un códice «antiguo» donde el «Si non ararais…» se destacara como afortunada adaptación de Jueces, XIV, 18, a partir del original hebreo, y donde fuera acompañado por otros elementos de tan insistente (más no exclusiva) procedencia escriturística que forzaran a pensar que ya entonces existía «la Biblia en romance».

Conservamos una obra así. En un trabajo fundamental que ahora no le da la gana publicar, Miguel Requena ha probado que *La fazienda de Ultramar* es la vulgarización de un itinerario bíblico en latín, ampliada con largos extractos de una Biblia judía romanceada (anterior, pues, al manuscrito de *La fazienda*, de comienzos del siglo XIII). Entre tales extractos, la historia de Sansón trae la respuesta a los filisteos en términos substancialmente coincidentes con los documentados por Correas a través de Montano (las variantes se explican sin violencia por cita de memoria o por trivialización de copista): «Si non arássedes con my vaquiella, non soltariedes mi adevinançiella».

Que Arias Montano viera *La fazienda de Ultramar* es harto comprensible en quien tanto se interesó por otra relación española de un viaje por Tierra Santa a mediados del siglo XII (y con etapa en la Antioquía de Aimeric

Malafaida): hasta el punto de traducirla con el título de *Itinerarium Beniaminis Tudelensis* (1575). Y si no leyó *La fazienda*, sí hubo de leer otro «antiguo» libro de mano tan en deuda como ella con un romanceamiento de la Biblia hebrea hecho —a más tardar— hacia el 1200. Hoy por hoy, como sea, «proverbio» o no, el texto que Montano y Correas aducen cuatro siglos después solo se explica por *La fazienda* o su parentela: pues ni el escurialense I-j-4, ni la *General estoria*, ni Mosé Arragel llegaron a poner la Biblia en verso en Jueces, XIV, 18.

PROCEDENCIA DE LOS TEXTOS

«Las letras latinas del siglo XII en Galicia, León y Castilla», *Ábaco*, II (1969), pp. 9-91.

«Çorraquín Sancho, Roldán y Oliveros: un cantar paralelístico castellano del siglo XII», en *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez Moñino. 1910-1970*, Madrid, Castalia, 1975, pp. 537-564.

«Un canto de frontera: "la gesta de Mio Cid el de Bivar"», estudio preliminar al *Cantar de Mio Cid*, edición de Alberto Montaner Frutos, Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 1), 1993, pp. XI-XLIII.

«Del *Cantar del Cid* a la *Eneida*. Tradiciones épicas en torno al *Poema de Almería*», en *Boletín de la Real Academia Española*, LXV (1985), pp. 197-211.

«Juglaresas y cantigas de amigo», discurso de clausura del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Santiago de Compostela, 2-6 de diciembre de 1985.

«La clerecía del mester», *Hispanic Review*, LIII (1985), pp. 1-23 y 127-150.

«El cuaderno de un estudiante de latín», *Historia 16*, 25 (mayo de 1978), pp. 75-78.

[1] R. Menéndez Pidal, «Adefonsus Imperator Toletanus, Magnificus Triumphator», en *Historia y epopeya,* Madrid, 1934, p. 257, sobre Ben Bassam.
[2] *Cf.* ahora, por ejemplo, R. Lemay. *Abu Ma'shar and Latin Aristotelianism in the Twelfth Century. The* Recovery *of Aristotle's Natural Philosophy through Arabic Astrology,* Beirut, 1962 (bibliografía, pp. 400-422).
[3] *Cf.* el rico volumen de *Estudios sobre la liturgia mozárabe,* Toledo, 1965.
[4] *Cf.* Dom Maur Cocheril, *Études sur le monachisme en Espagne et au Portugal,* París-Lisboa, 1966, pp. 85-124. El pasaje de Pelayo, en su *Crónica,* ed. de B. Sánchez Alonso, Madrid, 1924, p. 79, o, más accesiblemente, en la antología de L. Vázquez de Parga, *Textos históricos en latín medieval. Siglos VIII-XIII,* Madrid, 1952, p. 98. Advertiré ya que en estas páginas prescindo de Pelayo de Oviedo, por juzgar suficientemente y aun mejor representada la historiografía de la época con otros textos.
[5] *Monumenta Germaniae Historica* [en adelante, *MGH*], *Epistolae Selectae*, II, Berlín, 1920, ed. de E. Caspar, p. 520, carta a Alfonso VI; la otra carta citada más abajo, en la p. 571.
[6] *Vid.* el excelente cuadro que pinta don Rafael Lapesa, «La apócope de la vocal en castellano antiguo. Intento de explicación histórica», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal,* II, Madrid 1951, pp. 185-226 (el dato sobre el fuero de Villamuriel, en la p. 196). Para un panorama muy completo, *cf.* M. Defourneaux, *Les français en Espagne* aux *XI*e *et XII*e *siècles,* París, 1949.
[7] En J. Pérez y R. Escalona, *Historia del monasterio de Sahagún,* Madrid, 1782, ap. 1. Comp. de R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas,* Madrid, 1957, p. 257.
[8] *Cf.* R. Menéndez Pidal, *La España del Cid,* Madrid, 1956, pp. 307-308, 348, 548-549.
[9] Rodrigo de Toledo, *Rerum in Hispania gestarum Chronicon*, VI, 27, en *S. Patrum Toletanorum Opera,* ed. de F. de Lorenzana, II (Madrid, 1793), p. 107; o en la citada antología de Váquez de Parga, p. 124.
[10] Ed. de Moshé Lazar, Salamanca, 1965. Advertiré, con todo, que comparto las dudas que sobre la datación y el original de esta obra expresa don Eugenio Asensio en *Modern Language Notes,* LXXXI (1965), p. 618.
[11] R. Menéndez Pidal, *Orígenes del español,* Madrid, 1950, pp. 480-481. Fray Justo Pérez de Urbel, *Los monjes españoles en la Edad Media,* Madrid, 1933, II, p. 476 (también en la que se presenta como segunda edición, s. a.), señala a partir de 1100 una pérdida del «entusiasmo en las escuelas y escritorios monásticos» por las tareas de copia de libros (pérdida, v. gr., en relación con la creciente actividad registrada desde principios del siglo X; *cf. ibid.,* pp. 360 ss.): me parece cierto que el descuido parcial de tales trabajos tiene su origen en las reformas caligráficas y en la llegada de manuscritos transpirenaicos; y que, por otro lado, de ningún modo puede interpretarse como un descenso del nivel cultural, antes significa un cierto abandono de los quehaceres intelectuales de menor cuantía en favor de un trabajo literario más creador y original.

[12] *Vid.* la valiosa contribución del prof. J. Bastardas, «El latín medieval», en *Enciclopedia lingüística hispánica,* I, Madrid, 1960, pp. 259, 264, etc. Comp. de A. Castro, *Glosarios latino-españoles de la Edad Media,* Madrid, 1936, pp. xiii-xviii («La enseñanza del latín en España», desde el siglo XIII).
[13] *Cf.* la pertinente definición del concepto dada por Christine Mohrmann, *Études sur le latin des chrétiens,* vol. II: *Latin chrétien et médiéval*, Roma, 1961, p. 195.
[14] Para el aspecto literario, nada mejor que J. de Ghellinck, *L'essor* de *la littérature latine au XII*e *siècle,* Bruselas, 1954^{2}.
[15] J. M. Millás Vallicrosa, «La corriente de las traducciones científicas de origen oriental hasta fines del siglo XIII», en *Cuadernos de historia mundial,* II (1954-1955), pp. 395-428, atiende en particular al deslinde de núcleos y períodos.
[16] *Disciplina clericalis,* ed. de A. Hilka y W. Söderhjelm, I (*Acta Societatis Scientiarum Fennicae,* XXXVIII, 4; Helsinki, 1911), p. 2, lín. 3-5.
[17] *Cf.* R. d'Abadal, «Nota sobre la locución *Marca Hispánica»,* en el *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona,* XXVII (1957-1958), pp. 157-164, sobre las precauciones recomendables en el uso de tal designación.
[18] *Cf.* ahora L. Serdà, «La introducció de la liturgia romana a Catalunya», en *II Congrés Liturgic de Montserrat*, III (Montserrat, 1967), pp. 9-19.
[19] F. J. Pérez de Urbel, *Los monjes españoles en la Edad Media*, II, Madrid, 1934, p. 268.
[20] En *Cartulaire de l'Abbaye de Saint Victor de Marseille,* II, París, 1857, p. 166, *apud* Z. García Villada, «Poema del abad Oliva en alabanza del Monasterio de Ripoll», en *Revista de Filología Española* [en adelante, *RFE*], I (1914), p. 152.
[21] *Vid.* la aún excelente presentación de Lluís Nicolau d'Olwer, en el colectivo *La Catalogne à l'époque romane,* París, 1932.
[22] Ed. de L. Baur, en los *Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters* [en adelante, *BGPhM*], IV, 2-3 (Münster, 1903).
[23] *Cf.* el registro de su producción en M. C. Díaz y Díaz, *Index Scriptorum Latinorum Medii Aevi Hispanorum* (*Acta Salmanticensia, Filosofía y Letras*, XIII, 1-2; Salamanca, 1958), pp. 227-232, 1013-1034. Cito de una vez este libro fundamental, del que deben partir tanto el especialista como el curioso procedente de otros campos; utilísimo ya si fuera un simple catálogo, el trabajo del prof. Díaz y Díaz se enriquece con la letra pequeña (pero preciosa) de una multitud de referencias y notas críticas, siempre atinadas y bien discernidas.
[24] *Cf.* ahora J.-A. Weisheipl, «Classification of the Sciences in Medieval Thought», en *Medieval Studies,* XXVII (1965), pp. 54-90 (Gundisalvo, pp. 68-72).
[25] *Cf. De consolatione Philosophiae*, II, 5, v. 1.
[26] En E. Garin, ed., *Prosatori latini del Quattrocento,* Milán-Nápoles, 1952, p. 808.
[27] *Cf.* E. de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale,* Brujas, 1946, II, pp. 389-401, etc. (Hay trad. cast.: *Estudios de estética medieval*, Madrid, 1958).
[28] *Vid.* E. R. Curtius, «Die Musen im Mittelalter», en *Zeitschrift für Romanische Philologie,* LIX (1939), p. 167; comp. de H. Walther, *Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters,* II (*Carmina Medii Aevi Posterioris Latina,* II, 2; Gotinga, 1964), p. 556, núm. 12562.
[29] *Cf.* M. R. Lida de Malkiel, «La métrica de la Biblia», en *Estudios hispánicos. Homenaje a A. M. Huntington,* Wellesley (Mass.), 1952, pp. 335-359.
[30] *Cf.* Ch. Mohrmann, *Latin vulgaire, latin des chrétiens, latin médiéval,* París, 1955, pp. 36 ss.

[31] *Cf.* E. de Bruyne, *op. cit*., I, pp. 151 ss.
[32] *Historia Compostelana,* II, 57.
[33] *Cf.* P. David, «La prémière campagne d'Abou Yousof Al Mansour contre Silves (1190)», en *Bulletin des Études Portugaises et de l'Institut Français au Portugal,* XVI (1952), pp. 177-184.
[34] Ed. de W. Muir Whitehill, Santiago de Compostela, 1944, pp. 405-407.
[35] *Vid.* el detenido análisis de P. David, «Études sur le livre de Saint-Jacques attribué au Pape Calixte II», en el mismo *Bulletin,* X (1945) a XIII (1949), y en volumen aparte.
[36] Jerusalem era «figura» de la Iglesia (*cf.*, v. gr., É. Mâle, *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII,* México, 1952, p. 62); y nótese que en 1190, en marcha ya la tercera cruzada, estaba en poder de Saladino.
[37] En cada una de las tres fiestas de Santiago, se levantaban las penas de entredicho (*cf.* P. David, *op. cit*., XVI, p. 182).
[38] Lamento no tener a mi alcance M. C. Díaz y Díaz, «La literatura jacobea anterior al Códice Calixtino», en *Compostellanum,* X (1965), que veo citado por B. de Gaiffier, en *Analecta Bollandiana* [en adelante *AB*], LXXXIV (1966), p. 467. Indicaré ya que los boletines «Hispana et Lusitana» que el P. de Gaiffier viene publicando en *AB* (LXXVII, pp. 188-217; LXXX, 382-422; LXXXIV, 457-499), por la riqueza de saber y finura de análisis, constituyen una guía inapreciable para quien se interese por las letras hispanolatinas medievales.
[39] *The Mozarabic Psalter,* ed. de J. P. Gilson, Londres, 1905, pp. 208-210.
[40] *Liber Sancti Iacobi,* ed. cit., pp. 256-257; trad. de A. Moralejo *et al.,* Santiago de Compostela, 1951, pp. 333-334, 580 (menos los versos 2, 5-8, 9, que son míos).
[41] La afirmación, debatida a propósito de los himnos indiscutiblemente de san Ambrosio, se aplica sin duda a otros de atribución muy probable; me acojo a la autoridad de Christine Mohrmann, *op. cit.*, p. 218.
[42] C. Mohrmann, *ibid.* Para la poesía hímnica (aparte del siempre admirable F. J. E. Raby, *A History of Christian Latin Poetry*, Oxford, 1953^2), debe verse ahora J. Szövérffy, *Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung,* Berlín, 1964-1965.
[43] En *Analecta Hymnica Medii Aevi* [en adelante *AHMA*], XVI (Leipzig, 1894), ed. de G. Dreves, núms. 274-275, pp. 161-162 (cito las estrofas 3-5 del núm. 274 y el principio del núm. 275).
[44] *Cf.* el excelente libro de R. B. Donovan, C. S. B*., The Liturgical Drama in Medieval Spain,* Toronto, 1958 (y *vid.* M. R. Lida de Malkiel, en *Romance Philology*, XV [1961-62], p. 99); para el texto citado en seguida, pp. 52-56. Téngase también presente el óptimo prólogo de don Fernando Lázaro Carreter a su versión modernizada de *Teatro medieval,* Madrid, 1965^2.
[45] *Cf.* W. von den Steinen, *Notker der Dichter und seine geistige Welt,* I, Berna, 1948.
[46] En su valiosa *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale,* Estocolmo, 1958, p. 171. *Cf.* P. Dronke, *The Medieval Lyric,* Londres, 1968, pp. 39 ss., para una nueva teoría sobre los orígenes del género.
[47] *Cf.* R. B. Donovan, *op. cit.,* pp. 23-24, comp. de Higini Anglés, *El Còdex musical de las Huelgas,* Barcelona, 1931, pp. 152 ss.
[48] *Vid.* J. Szövérffy, «Huesca et les hymnes de Saint Pierre», en *Hispania Sacra* [en adelante, *HS*], IX (1956) pp. 89-110, en especial 105. *Cf.*, además, del mismo autor, «A Mirror of Medieval Culture. Saint Peter Hymns of the Middle Ages», en *Transactions of Connecticut Academy of Arts and Sciences,* XLII (1965), pp. 97-403.

[49] *AHMA*, XXXIV (1900), ed. de G. Dreves, núm. 316, pp. 257-258.
[50] *Cf.* el bellísimo libro de Dom Jean Leclercq, *L'amour des lettres et le désir* de *Dieu. Initiation aux auteurs monastiques du Moyen Âge*, París, 1957, pp. 219-235: «Le poème de la liturgie».
[51] *Cf.* H. Anglés, «La música medieval en Toledo hasta el siglo XI», en *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft, Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens,* VII (1938), pp. 1-68.
[52] *Vid.* M. C. Díaz y Díaz, «Los prólogos del *antiphonale wisigothicum»* en *Archivos Leoneses*, VIII (1954), pp. 226 ss.; y J. Vives, «En torno a la datación del Antifonario legionense», en *HS,* VIII (1955), pp. 117 ss.
[53] *Cf.* solo H. Anglés, «Latin Chant before St. Gregory», en *The New Oxford History of Music,* II (1955), pp. 89-91; y G. Prado, *loc. cit.*, en la n. 3, pp. 89-106.
[54] Sobre varios aspectos del cual puede verse ahora B. Thorsberg, *Études sur l'hymnologie mozarabe,* Estocolmo, 1962 (bibliografía, pp. 177-180).
[55] Para referir a esta época los cuatro himnos mencionados en el texto me atengo al criterio del prof. M. C. Díaz y Díaz, *Index,* núms. 1098-1099, p. 242; no ignoro, en especial, que los dos a san Ildefonso también se han fechado hacia 1302.
[56] *AHMA,* XVI, núms. 289-290, pp. 168-170.
[57] *AHMA*, XVI, núms. 347-348, pp. 200-201.
[58] *The Mozarabic Psalter,* ed. cit., p. 193. Ya P. B. Gams, *Die Kirchengeschichte von Spanien,* I (Ratisbona, 1862), p. 339, pensaba en atribuírselo a san Ildefonso.
[59] En A. Fábregas Grau, ed., *Pasionario Hispánico,* II (Barcelona, 1955), pp. 65-67; sobre la fecha, *cf.* en último término M. C. Díaz y Díaz, «Anotaciones para una cronología del Pasionario Hispánico», en la *Miscelánea en memoria de Dom Mario Ferotin,* Madrid, 1966, pp. 515-528.
[60] Los tres himnos ambrosianos «in translatione S. Felicis» (*AHMA*, XVI, núms. 202-204, p. 130), como el relato del suceso que los motiva, los milagros conexos y el oficio de que forman parte (ed. de M. Risco, en *España Sagrada* [en adelante, *ES*], XXXIII [Madrid, 1781], pp. 439-465), sin duda son obra de Grimaldo, monje de San Millán, de hacia 1090; y la interesante figura de Grimaldo cae demasiado en el siglo XI para considerarla aquí.
[61] *AHMA,* XVI, núm. 416, p. 239, estr. 2. El esquema de la estrofa era común; *cf. Historia Compostelana,* II, 3: «Ut bonus tamen agricola spinas et tribulos exstirpando, filices atque urticas evellendo, utilia plantarum semina collocat».
[62] *Ibid.,* núms. 417-418, pp. 239-240.
[63] Los himnos cuyos *incipit* se citan aquí pueden leerse, mejor que en otra parte, en la magnífica colección de A. S. Walpole, *Early Latin Hymns*, Cambridge, 1922, núms. 111, 114, 115, 94, 81, pp. 356, 364, 321, 293, respectivamente.
[64] Doy referencias en *Romanistisches Jahrbuch*, XV (1964), pp. 373-374; *cf.* además P. Pascal, «Notes on *Missus sum in vineam* of W. de Chatillon», en *Classical Medieval and Renaissance Studies in Honor of B. L. Ullman,* II (Roma, 1964), p. 36, y P. Zumthor, *Langue et techniques poétiques à l'epoque romane,* París, 1963, p. 102.
[65] *Cf. AHMA*, XVI, núms. 37-38, 127-128, 144, 152-153, etc.
[66] *Vid.* C. Erdmann, «Leonitas», en *Corona Quernea. Festgabe Karl Strecker* (*MGH Schriften*, VI; Leipzig, 1941), pp. 15-28.
[67] El alargamiento de la breve ante cesura que se observa en nuestro poemilla (*facturā, plenā,* etc.) era común en lo medieval; *cf.* abajo n. 119, y, por ejemplo, J. Pérez de Urbel, «Origen de los himnos mozárabes», en *Bulletin Hispanique* [en adelante, *BHi*], XXVIII

(1926), pp. 9 y 122; M. C. Díaz y Díaz, *Anecdota Wisigothica,* I (Salamanca, 1958), pp. 40-41; D. Norberg, *op. cit.,* p. 69 y n. 6; F. J. E. Raby, ed., *The Oxford Book of Medieval Latin Verse,* Oxford, 1959, p. 468; etc.

[68] Ed. de L. Traube, *en MGH, Poetae Latini Aeui Carolini,* III (Berlín, 1896), p. 139.

[69] Segunda acepción de *lucífero,* 'el lucero de la mañana', en el diccionario académico.

[70] *Cf.* É. Amann, en el *Dictionnaire de Théologie Catholique,* IX, i (París, 1926), cols. 1044-1056.

[71] Ed. de F. Plaine, O. S. B., en *AB*, IV (1885), pp. 10-29. Nunca he visto la versión en décimas de Hernán Martínez *La vida del Bienaventurado Sant Pedro de Osma, traducida de lengua latina en metro castellano*, s. l., *ca.* 1549; *cf.* B. J. Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos,* III, col. 643, núm. 2932. Ni me es accesible el oficio de san Pedro (¿del siglo XIII?) registrado en el *Index Scriptorum… Hispanorum,* p. 285, núm. 1351.

[72] *Cf.* la notable presentación de B. de Gaiffier, «L'hagiographie et son public au XI^e^ siècle», en *Miscellanea historica in honorem L. van der Essen,* Bruselas-París, 1947, I, pp. 135-166 (artículo, entre paréntesis, que hubiera sido útil a G. B. Gybbon-Monypenny, «The Spanish *mester de clerecía* and its intended public», en *Medieval Miscellany presented to Eugène Vinaver,* Mánchester, 1965, pp. 230-244).

[73] Ed. de F. Arévalo, en J. P. Migne, *Patrologia, series latina* [en adelante, *PL*], LXIII, cols. 19-56; *cf.* M. Alija Ramos, «Un poco de crítica sobre las antiguas biografías isidorianas», en *Revista eclesiástica*, X (1936), pp. 587-601; y comp. de Arcipreste de Talavera, *Vidas de San Ildefonso* y *San Isidoro,* ed. de J. Madoz, Madrid, 1952 (Clásicos castellanos, 134), pp. LXXXI ss. Para la leyenda aludida en seguida, J. López Ortiz, «San Isidoro de Sevilla y el Islam», en *Cruz y Raya,* núm. 36 (marzo de 1936), pp. 20 ss., 36 ss.

[74] *PL,* CCVIII, CCIX. *Cf.* A. Viñayo González, *San Martín de León y su apologética antijudía,* Madrid, 1948, y *Santo Martino de León, peregrino universal,* León, 1960.

[75] Ed. de V. de la Fuente, en *España Sagrada,* L (Madrid, 1886), pp. 365-389.

[76] *Cf.* B. de Gaiffier, «Les sources de la *Translatio S. Aemiliani*», en los *Mélanges dédiés à la memoire de Felix Prat,* París, 1946, I, pp. 153-168.

[77] El *Index Scriptorum… Hispanorum* no registra la vida de Diego Martínez de Villamayor († 1176), publicada primero por B. Martín Mínguez, «Un poema biográfico del siglo XIII», en *Revista de Historia Española y Genealogía,* 1917-1918, y más recientemente por L. Fernández, «Un poema latino medieval», en *Humanidades* [Comillas], XIII (1961), núm. 30, pp. 275-321. He conocido la obra solo mientras corregía pruebas de estas páginas y no me decido a hacerle sitio en ellas. Se trata de una composición de 758 versos, «distichis latinis non omnino incultis» (N. Antonio, *Bibliotheca Hispana Vetus,* II, p. 28), cuyo original se halla en el Archivo Histórico Nacional, cód. 1281 (según L. Fernández, la letra es «de principios del siglo XIII»). La más temprana noticia sobre el poema se lee en el *Informe del origen, antigüedad, calidad y sucesión de la excelentísima casa de Sarmiento de Villamayor,* Madrid, 1663, de don José Pellicer y Ossau. Pellicer (hombre de poco fiar) lo atribuye al francés Pascual Rustán o Rostand, primer abad del monasterio de Santa María de Benevivere, fundación de Martínez de Villamayor; L. Fernández lo data entre 1176 y 1213. El examen de la pieza, en principio, me despierta graves dudas sobre su autenticidad y fecha; espero volver sobre ello en otro lugar.

[78] *Vid.* R. Menéndez Pidal, *La España del Cid, op. cit.,* p. 239.

[79] Ed. de G. Cirot, en *BHi,* XI (1909), p. 277; ed. de A. Ubieto, p. 116.

[80] *Cf.* A. G. Solalinde, en *RFE,* III (1916), pp. 298-300; J. E. Gillet, *Propalladia and Other Works of B. de Torres Naharro,* III (Bryn Mawr, 1951), pp. 77-78.
[81] Ed., pról. y notas de E. Sackur, en los MGH, *Libelli de lite imperatorum et pontificum saeculis XI et XII conscripti,* II (Hannover, 1892), pp. 423-435 (y *cf.* 702).
[82] *Vid.* la excelente presentación de R. Aigrain, *L'hagiographie*, París, 1953, pp. 186-192.
[83] *Adición. Cf.* ahora Maurilio Pérez González, *La «Garcineida». Estudio y edición crítica con traducción*, Universidad de León, 2001.
[84] *Vid. Carmina Burana*, ed. de A. Hilka y O. Schumann, I, 1 p. 17; [J. Menéndez Peláez, en *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes,* II, Oviedo-Madrid, 1985, pp. 375-381; *Carmina Rivipullensia*. *Cancionero de Ripoll*, ed. de J. L. Moralejo, Barcelona, 1986].
[85] Ed. de Flórez, en *ES*, XX (1765[1], 1791[2], 1965[3]), y *PL,* CLXX, cols. 889-1236. Para todo lo relativo a la *Historia* es imprescindible consultar la traducción crítica y anotada de M. Suárez y J. Campelo, Santiago de Compostela, 1950 (que tengo en cuenta para mis versiones); y el excelente volumen del P. A. Gordon Biggs, *Diego Gelmírez, First Archbishop of Compostela,* Washington, 1949. *Cf.* también M. Manitius, *Geschichte der lateinische Literatur des Mittelalters,* III (Múnich, 1931), pp. 529-531; y Ch. Bishko, en *Studia Monastica,* VII (1965), pp. 305-356.
[86] Que es común en los historiadores medievales; *cf.* M. R. Lida de Malkiel, *La idea de la fama en la Edad Media castellana,* México-Buenos Aires, 1952, p. 297, sobre nuestra obra, y R. Menéndez Pidal, *La España del Cid, op. cit.,* p. 916, con cita de la *Compostelana* y a propósito de la *Historia Roderici* (libro que, por supuesto, como escrito en el reino de Zaragoza, queda fuera del marco estudiado en este trabajo: Menéndez Pidal lo data hacia 1110; A. Ubieto Arteta, en *Saitabi*, XI [1961], p. 246, retrasa la redacción a 1144-1147).
[87] A él se han atribuido los prólogos, I, 1-5, 92-117; II; III, 1-45; a Hugo, I, 15; a Nuño, I, 6-14, 16-17; a Pedro, I, 18-91; al anónimo, III, 46-57; *cf.* A. G. Biggs, *op. cit.,* p. xxvi. Bien es cierto que los criterios de atribución no son siempre seguros y es muy posible que algunos capítulos atribuidos a Giraldo se deban en realidad a un redactor anónimo de instrucción pareja.
[88] *Cf.* el libro ya clásico de M. G. Nicolau, *L'origine du «cursus» rythmique et les débuts de l'accent d'intensité en latin,* París, 1930; y el valioso trabajo de G. Lindholm, *Studien zum mittlellateinischen Prosarhytmus,* Estocolmo, 1963.
[89] *Cf.* A. G. Biggs, *op. cit.,* pp. xvii-xviii, xxxvi-xl.
[90] La dignidad de «cardenal», en Compostela, fue instituida en 1101; *cf.* A. G. Biggs, *op. cit.*, pp. 242-244.
[91] Quizá el autor del himno «Ut radius solis iustitiae», «de translatione beati Iacobi» (en *AHMA*, XVII, pp. 211-213), a quien el *Codex Calixtinus,* ed. de W. M. Withehill, p. 409, llama «magister Panicha», y pudiera ser un «magister Petrus Micha» al parecer documentado en 1154.
[92] *Cf.* C. J. Bishko, en *Studia Anselmiana,* XL (Roma, 1956), pp. 170-172.
[93] Ed., pról. y apéndices del P. Blanco Soto, en *BGPhM*, VIII, 4 (1912); «es muy necesaria una nueva edición», adviene con toda justicia M. Manitius, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters,* III, p. 155. La fecha de la obra, por otro lado, y su posible relación con Alano de Lille merecen aún una discusión detenida.
[94] *Vid.* J. Fontaine, *Isidore de Seville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique,* París, 1959, pp. 818-819. En algunos pasajes, Pedro de Compostela lo sigue muy de cerca.

[95] *Cf.* H. R. Patch, *The Tradition of Boethius,* Nueva York, 1935, y ahora el extraordinario libro de P. Courcelle, *La «Consolation* de *la Philosophie» dans la tradition littéraire,* París, 1967.
[96] *Cf.* M. D. Chenu, O. P., *La théologie au douzième siècle,* París, 1957, cap. VI, pp. 142-158.
[97] Como prueba de la desatención con que se ha leído el *De consolatione rationis,* baste decir que su mismo editor y aun otro estudioso tan diligente como Manitius afirman que en este punto aparece otra figura alegórica, la Naturaleza (!), no advirtiendo que es la Carne quien describe los vestidos del Mundo. Sobre la representación alegórica de este en el arte medieval, *cf.* W. Stammler, *Frau Welt,* Friburgo (Suiza), 1959. No he visto H. Schipperges, «Ein Arzneimilttel-Verzeichnis im mittelalterlichen Spanien», en Ge*schichtsbeilage Deutscher Apotheker-Zeitung*, IX (1957), pp. 3-7, que trata de nuestro prosimetro y que solo conozco por la cita del mismo Schipperges, en el colectivo *Antike und Orient im Mittelalter*, Berlín, 1962 (*Miscellania Mediaevalia,* Thomas-Instituts, Universität Köln, I), p. 135.
[98] Se aplica aquí especialmente la observación hecha a otro propósito por doña María Rosa Lida de Malkiel en el apéndice a H. Rollin Patch, *El otro mundo en la literatura medieval,* México-Buenos Aires, 1956, p. 373.
[99] *Vid.* simplemente el notable estudio de M.-Th. d'Alverny, «La Sagesse et ses sept filles. Recherches sur les allégories de la philosophie et des arts libéraux du XI^{e} au XII^{e} siècle», en los *Mélanges dédiés à la mémoire de Félix Grat*, I, pp. 245-278; la autora, que menciona a Alfonso de la Torre, no cita a Pedro de Compostela.
[100] Doña María Rosa Lida de Malkiel indica que «a través de la *Consolación* de Boecio, II, prosa 7, llega claro el eco del ciceroniano *Somnium Scipionis»* (*La idea de la fama en la Edad Media castellana,* p. 295); con todo, Pedro de Compostela conoce muy bien el comentario de Macrobio (en el párrafo de la p. 64 citado por doña María Rosa sigue a II, x, 3 [ed. de J. Willis] a la letra; en la p. 65, a I, x, 16, etc.).
[101] Así, con prurito etimológico y según Boecio, lo escribe Pedro (p. 71, v. 29); el editor, absurdamente, propone corregir en «quadrivium».
[102] Ni en J. Seznec, *La survivance des dieux antiques*, Londres, 1939 (pero *cf.* p. 48), ni en M. M. Davy, *Initiation à la symbolique romane (XII*e *siècle),* París, 1964, ni en G. de Champeaux y Dom S. Sterckx, O. S. B., *Introduction au monde des symboles,* Yonne, 1966 (pp. 271 ss.: «L'arbre»), ni en otras fuentes, hallo una construcción alegórica igual a la del Compostelano.
[103] La anécdota de Demarato procede de Séneca, *De beneficiis,* VI, xxxi. Sobre la doctrina moral del pasaje, *cf.* R. Bultot, «*La Chartula* et l'enseignement du mépris du monde dans les écoles et les universités médiévales», *Studi Medievali,* VIII (1967), pp. 795-796.
[104] *Vid.* ahora la edición revisada de A. Katzenellenbogen, *Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art,* Nueva York, 1964. Bibliografía adicional trae S. Wenzel, «The Seven Deadly Sins: Some Problems of Research», *Speculum,* XLIII (1968), pp. 1-22.
[105] El P. Blanco Soto, p. 27, n. 1, señala algunas en la descripción de la lujuria; desde luego cabe añadir otras, y hasta de todo un verso (p. 79, v. 20 = *Psychomachia,* 139: «Erigitur mediumque ferit librata cerebrum»).
[106] *Cf.* ahora R. Ricard, «Paravicino, Rabelais, el sol y la vidriera», en sus *Estudios de literatura religiosa española,* Madrid, 1964, pp. 259-263, con bibliografía.
[107] El texto trae: «nec laux nec severum»; la corrección supone que Pedro de Compostela medía «Assuerum» como «assuesco», etc.

[108] Como muestra de la barbarie del copista, reproduzco el texto tal cual aparece en el ms.
[109] M. R. Lida de Malkiel, *La originalidad artistica de «La Celestina»,* Buenos Aires, 1962, p. 35.
[110] Pedro de Compostela emplea casi siempre los *caudati,* pareados, y los *trinini salientes* (*cf.* los fragmentos de las pp. 132 y 122 que cito arriba); en un par de ocasiones (pp. 71, 175), inicia un poema con aún más peligrosas rimas internas («Vocum gramatica propere se voce carere / Conqueritur; logica [a larga ante cesura] vere ratione vigere / vis sinitur, propia nescit, taciturna tepescit»; «O iuvenis captusque cathenis carnis obesse / te lese cur habes? tabes», etc.), pero en seguida vuelve a los *caudati o trinini.* El primer dístico de la «Conversio carnis» (pp. 94-95) es leonino; los demás, *cruciferi*, de rimas abrazadas. Para la rima no cuenta tanto el acento como la desinencia («propere»-«carere», «iuvenis»-«cathenis»). Comp. de W. Meyer, *Gesammelte Abhandlungen zur Mittellateinischen Rythmik,* I (Berlín, 1905), pp. 79-98: «Die Art der gereimten Hexameter».
[111] Ed. y estudio por L. Sánchez Belda, Madrid, 1950; *cf.* la reseña de M. C. Díaz y Díaz, en *Archivos leoneses*, V (1950). Hay una traducción (que no he visto) de M. Laza Palacio, en su libro *La España del poeta del Mio Cid,* Málaga, 1964.
[112] *Cf.* XLII, 1: «Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum»; CII, 18: «montes excelsi cervis […] refugium».
[113] *Cf.* Virgilio, *Geórgicas,* III, 371-372: «[cervos] immissis ca nihus […] agitant»; *Eneida,* VII, 481: «cervum ardenter agerent»; Horacio, *Odas,* III, xii, 10-11: «agitato grege cervos»; Ovidio, *Arte amatoria,* III, 428: «cervus agente cane venit», y la fábula de Acteón en las *Metamorfosis,* III.
[114] *Cf.* el epitafio del infante García, el del *romanz,* en Oña: «Hic aetate puer Garsias, *Absalon* alter, / fit cinis: illud erit qui gaudia mundi quaerit, / *Mars* alter, durus bellis, erat ipse futurus, / sed fati serie, tunc prius occubuit» (ed. y comentario en R. Menéndez Pidal, *Historia y epopeya, op. cit.*, pp. 51 ss.).
[115] Por ejemplo: «ad aethera sursum» (10; el giro común en poesía latina se combina con Proverbios, VIII, 28: «aethera firmabat sursum»); «non cognovere Dominum» (12; usual en la Vulgata): «caeduntur more bidentis» (20; *cf. Eneida,* V, 96: «caedit […] de more bidentis»); «clangor tantus» (33; *cf. Eneida,* VI, 561), etc.
[116] *socii chari:* seguramente los doce pares.
[117] *Cf.* R. Menéndez Pidal, *La «Chanson* de *Roland» y el neotradicionalismo,* Madrid, 1959, pp. 152-154; *Cantar del Cid,* Madrid, 1946, pp. 23-25 (y también J. Horrent, *La Chanson de Roland dans les litteratures françaises et espagnoles au Moyen Âge,* Lieja-París, 1951, pp. 447-450; «Sur deux témoignages espagnols de la *Chanson de Roland»,* en *BHi,* LVIII [1956], pp. 48-50). Sin embargo, nuestra crónica, que compara a Carlomagno con el Alfonso VII que se apresta a tomar Almería y da a los sarracenos como testigos del parangón (vv. 5 ss.), tal vez no sea la mejor fuente para deducir que «el cantar español de Roldán en la primera mitad del siglo XII […] no contaba conquistas de Carlos en España»; hay otras razones de más peso a tal propósito. *Vid.*, por otro lado, E. von Richthofen, en *Estudis Romanics*, IX (1961), pp. 214-216, y J. Horrent, en *Cahiers de civilisation médiévale,* VII (1964), pp. 458-460, con bibliografía complementaria.
[118] La conjetura de Ángel Ferrari, en el *Boletín de la Real Academia de la Historia,* CLIII (1963), pp. 153-204, que atribuye la obra a Pedro de Poitiers, me parece del todo inverosímil, a juzgar por lo que sabemos de este (*cf.* J. Kritzeck, *Peter the Venerable and Islam,* Princeton (New Jersey), 1964, pp. 59-61); e igualmente se me antojan endebles sus

conjeturas sobre los «Artificios septenarios» en nuestra obra, *id.,* pp. 19-67. Para la identificación del autor, *cf.* también A. Ubieto Arteta, «Sugerencias sobre la *Chronica Adefonsi Imperatoris»,* en *Cuadernos de Historia de España,* XXV-XXVI (1957), pp. 317-326.

[119] *Cf.* J. Bastardas, *loc. cit.,* en la n. 12.

[120] *Cf.* C. Rodríguez Aniceto, en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* XIII (1931), pp. 147 ss.; W. J. Entwistle, en *Bhi*, XXX (1928), pp. 205 ss.

[121] *Cf.* H. I. Marrou, *Saint Augustin et la fin de la culture antique,* París, 1958[4], pp. 498-503; B. de Gaiffier, *loc. cit.* en la n. 72, p. 146, n.; B. Smalley, *The Study of the Bible in the Middle Ages,* Notre Dame, Indiana, 1964, p. xiv.

[122] *Vid.*, por ejemplo, K. Pivec, «Die Bibel und das mittellateinische Schrifttum», en el *Festschrift R. Heuberger,* Innsbruck, 1960, pp. 99-110.

[123] Ed. de F. Santos Coco, Madrid, 1921; ed. de J. Pérez de Urbel y A. González Ruiz-Zorrilla, Madrid, 1959. Cito por la primera.

[124] Para las opiniones de M. C. Díaz y Díaz y Ubieto, *cf.* simplemente *Isidoriana,* León, 1961, pp. 293, 298 y 378 (en sus *Estudios en torno a la división del reino por Sancho el Mayor de Navarra,* Pamplona, 1960, pp. [99-113], Ubieto proponía entender *sci uinis* 'sancti Vincentis' o *sci iunis* 'sancti Iulianis'). Pérez de Urbel y González Ruiz-Zorrilla, pp. 84-86, atribuyeron la *Historia* al gramático Halón, a mi entender con nulo fundamento.

[125] *Cf.*, en especial, M. Gómez Moreno, *Introducción a la «Historia Silense»,* Madrid, 1921, con trad.; B. Sánchez Alonso, *Historia de la historiografía española*, I (Madrid, 1947[2]), pp. 113-116; J. Horrent, «Chroniques espagnoles et chansons de geste», en *Le Moyen Âge,* LIII (1947), pp. 271-287; C. Sánchez-Albornoz, «Sobre el autor de la llamada *Historia Silense»*, en *Cuadernos de Historia de España,* XXIII-XXIV (1955), pp. 307-316, y «De nuevo sobre la *Crónica de Alfonso III* y sobre la llamada *Historia Silense»,* en *id.,* XXXVII-XXXVIII (1963), pp. 292-317 (se inclina por una datación tardía, ya en el reinado de Alfonso VII); R. Menéndez Pidal, *Miscelánea histórico-literaria,* Buenos Aires, 1952, pp. 59-62, y *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo,* pp. 138-148; B. de Gaiffier, en *AB*, LXXX (1962), pp. 388-390; y algunas observaciones de Ch. J. Bishko, en *HS,* XVII (1964), pp. 47-59.

[126] *Vid.* M. R. Lida de Malkiel, *La idea de la fama*, *op. cit.*, pp. 272-273; A. Castro, *De la edad conflictiva*, I, Madrid, 1963[2]; F. Pérez de Guzmán, *Generaciones* y *semblanzas,* ed. de R. B. Tate, Londres, 1965, p. xvi, y, del mismo Tate, *Romance Philology*, XV (1961-1962), p. 114, n. 7.

[127] *Cf.* R. Menéndez Pidal, *Floresta de leyendas heroicas españolas*, I, Madrid, 1925, pp. 56-59; *Reliquias de la poesía épica española,* Madrid, 1951, pp. 3, 11.

[128] La crónica de Sampiro la transcribe íntegra, si en realidad no la destinaba a una reelaboración; *cf.* fray Justo Pérez de Urbel, *Sampiro: su crónica y la monarquía leonesa en el siglo x,* Madrid, 1952.

[129] *Vid.*, en especial, M. Gómez Moreno, *op. cit.,* pp. xxxiii ss.; Salustio, *Catilina y Yugurta,* ed. de J. M. Pabón, I (Barcelona, 1954), p. xl, n. 3; ed. de Pérez de Urbel, pp. 56-58. No menciona nuestra crónica J. Schneider, *Die Vita Heinrici IV und Sallust: Stadien zu Stil und Imitation in der mittellateinische Prosa,* Berlín, 1965, aunque hubiera sido ítem valioso para su reseña del influjo de Salustio, pp. 34-42.

[130] *Cf.* María Rosa Lida de Malkiel, «El amanecer mitológico en la poesía narrativa española», en *Revista de Filología Hispánica,* VII (1946), p. 81.

[131] En estas dos frases, G. Cirot, en *BHi*, XVI (1914), pp. 32-33, cree reconocer otros tantos rastros de la prosificación de un poema épico español.
[132] Comp. de M. C. Díaz y Díaz, *loc. cit.* en la n. 3, p. 66.
[133] *Vid.* la siempre admirable *Historia de la historiografía española,* de B. Sánchez Alonso, I, p. 121.
[134] Ed. de G. Cirot, en *BHi*, XI, pp. 259-282; XIII, 133-156, 381-439; ed. de Antonio Ubieto Arteta, Valencia, 1966. En mis citas refiero a ambas, por el mismo orden, pero en general sigo el texto de Ubieto.
[135] Trad. de R. Menéndez Pidal, «Relatos poéticos en las crónicas medievales», en *RFE*, X (1923), p. 344; es trabajo fundamental sobre la *Najerense,* a la que bautiza (Cirot la consideraba «crónica leonesa»). *Vid.* también *Reliquias de la poesía épica española,* pp. xxxviii-xliii; y C. Reig, *El cantar de Sancho II y cerco de Zamora,* Madrid, 1947, pp. 31-41.
[136] «On the *Carmen de morte Sanctii regis»,* en *BHi*, XXX (1928), pp. 204-219 (cit. 208-209).
[137] Júzguese de la prosa primitiva, *BHi,* XI, p. 272; ed. de A. Ubieto, p. 112: «Rodericus vero Campidoctus, circumquaque prospitiens et dominum suum regem Santium nusquam videns, post XIIII legionenses qui regem Santium captum ducebant instanter properat et eos a longe sic affatur: 'Quo miseri fugitis? vel que victoria vobis, si regem nostrum fertis et vestro rege caretis? Nostrum reddatis ut vestrum post habeatis'. Illi regem suum captum esse nescientes et id nequaquam fieri potuisse credentes, verba Roderici contemptius habentes dixerunt: 'Stulte, quid insequeris capti vestigia regis? Tu solus eum de manibus nostris liberare confidis?' Quibus Rodericus ait: 'Si lancea sola daretur, cum Dei adiutorio, in brevi meam vobis patefacerem voluntatem'. At illi fixa in campo lancea processerunt. Qua Rodericus arrepta, equum calcaribus urgens, primo impetu unum postravit, in reditu alium deiecit et sic in eos sepius feriendo et ad terram prosternendo, regem eripuit, equum et arma exhibuit sicque ambobus preliantibus factum est, ut de illis XIIII non evaderet nisi unus gravissime sauciatus».
[138] Ed. y comentario en R. Menéndez Pidal, *La España del Cid, op. cit.,* pp. 186-187.
[139] *Cf.* las muestras que da J. Amador de los Ríos, *Historia crítica de la literatura española,* II (Madrid, 1862), pp. 343-351.
[140] *Vid.* M. C. Díaz y Díaz, «Aspectos literarios del E. A.», *loc. cit.* en la n. 67, pp. 37-48.
[141] *Cf.* P. Riché, *Éducation et culture dans l'Occident barbare (VI*e*-VIII*e *siécles),* París, 1967^{2}, pp. 410 ss.
[142] Ed. de H. Anglés, *El Còdex Musical de las Huelgas,* III, núm. 172, pp. 390-391; *cf.* I, pp. 359-360.
[143] Los ilustra bien, aunque casi limitados a los textos ingleses, V. Bourgeois Richmond, *Laments for the Dead in Medieval Narrative,* Pittsburgh, 1967 (Duquesne Studies, Philological Series, VIII). Para ejemplos españoles, *cf.* F. Lecoy, *Recherches sur le «Libro de buen amor»,* París, 1938, pp. 200-212 (comp. de M. R. Lida de Malkiel, en *NRFH,* XIII, p. 37); P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, I (Rennes, 1949), pp. 377-393. El prof. M. Camacho Guizado tiene en prensa un libro sobre la elegía funeral en la poesía castellana; e Inmaculada Ferrer de Alba concluye un valioso estudio sobre los plantos peninsulares.
[144] Dio el texto íntegro, por primera vez, L. Delisle, en el apéndice a un discurso académico, *Annuaire-bulletin de la Société de l'histoire de France,* XXII (1885), p. 138,

núm. 451. Lo reeditó G. Dreves, *AHMA,* XXI, p. 179; y, con la transcripción musical, monseñor H. Anglés, *El Còdex…,* pp. 356-357.

[145] Para una lista de plantos hispano-latinos, *cf.* H. Anglés, «Die Rolle Spaniens in der mittelalterlichen Musikgeschichte», en *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*, XIX (1962), p. 13; por un comprensible error de ficha, el *Index Scriptorum… Hispanorum,* núm. 1089, recoge como *Planctus cuiusdam* un *conductus* cuyo texto es el de Jeremías, IX, 1 (como en los trenos mozárabes).

[146] Así en un leccionario de Calahorra; *cf.* T. Ayuso Marazuela, «Un *scriptorium* español desconocido», en *Scriptorium,* II (1948), p. 10; A. Araiz Martínez, *Historia de la música religiosa en España,* Barcelona, 1942, p. 221; J. Leclercq, «Textes et manuscrits de quelques bibliothèques d'Espagne», en *HS,* II (1949), pp. 106-107. La serie de *dicta* publicados por W. Hartel, *Sitzungsberichte der Philosophisch-Historischen Classe der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften,* CXIII (1886), p. 559-560, en general están bien documentados (y en forma correcta) en códices extranjeros e indudablemente no son españoles. Ni lo son los sáficos del códice agustiniano publicados por G. Dreves, *AHMA*, XVI, pp. 13-14, a juzgar por los nombres que citan. En cuanto a los dísticos «Propono quod dopnus Halo…» del ms. C. III. 17 del Escorial, solo conozco el extracto de Nicolás Antonio, *Bibliotheca Hispana Vetus,* Madrid, 1788, II, pp. 34-35, n., y por ello no puedo afirmar sino que parecen reducirse a una sutileza de terminista: el «dopnus Halo» ahí mencionado pudiera ser el «Alo [...] gramaticus» (¿quizá francés?), a quien el ms. 10029 de la Biblioteca Nacional atribuye cuatro epitafios para el sepulcro de la reina Constanza († 1093), a quien Tamayo de Salazar cuelga un poema sobre Santiago y a quien Pérez de Urbel y González Ruiz-Zorrilla se sienten inclinados a considerar autor de la *Historia Silense*.

[147] Trad. de R. Menéndez Pidal, *Orígenes del español, op. cit.,* pp. 417-418.

[148] Ed. de J. Kritzeck, *Peter the Venerable and Islam, op. cit.,* p. 212.

[149] A. Castro, *España en su historia,* Buenos Aires, 1948, pp. 486 (*cf.* R. Menéndez Pidal, *España, eslabón entre la Cristiandad y el Islam,* Madrid, 1956, p. 52 ss.); E. Asensio, *Modern Language Notes,* LXXXI (1966), p. 616 ss.

[150] Cita el texto, y lo comenta agudamente, R. B. Tate, «The *Anacephaleosis* of Alfonso García de Santa María», en *Hispanic Studies in Honour of I. González Llubera,* Oxford, 1959, pp. 399-400.

[151] Ed. de A. Birkenmajer, en *BGPhM,* XXII, v (1922), p. 188 (no dispongo de los *Humanistisch-Philosophische Schriften* cuidados por H. Baron, Leipzig, 1928); *cf.* E. Garin, «Le traduzioni umanistiche di Aristotele nel secolo XV», en *Atti e memorie dell'Accademia Fiorentina di scienze morali «La Colombaria»,* XVI, n. s. II (1947-1950), pp. 63-64, y P. O. Kristeller, *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Roma, 1956, p. 340, n. 11.

ENTRE LÍRICA, ÉPICA Y ROMANCERO (EL CANTAR DE ZORRAQUÍN SANCHO, HACIA 1160)

[1] Ed. de M. Gómez-Moreno, «La *Crónica de la población de Ávila»,* en *BRAH,* CXIII (1943), pp. 11-56; y ed. de A. Hernández Segura, Valencia, 1966 (*Textos medievales*, 20). Cito la paginación del manejable tomito cuidado (es un decir) por la Sra. Hernández, pero

tengo presente y en general prefiero el texto de don Manuel Gómez-Moreno; la edición de la Sra. Hernández, en efecto, es de una chapucería lamentable.

[2] Un examen detenido con esa perspectiva se hallará en mi próximo trabajo «Vida y literatura en torno a la *Crónica de la población de Ávila*»; de él extraigo alguna consideración incluida más abajo, «Final».

[3] El texto trae «fueyendo de Aveyaco», lectura que no parece dar sentido ni en el contexto de la *Crónica* ni a la luz de las demás fuentes; seguramente caben otras enmiendas, aparte la que adopto.

[4] *Vid.* A. Huici Miranda, «Un nuevo manuscrito de *Al-Bayān Al-Mugrib»,* en *Al An,* XXIV (1959), pp. 80-84.

[5] Según Ibn Jaldūn, Abū Ya'qūb fue derrotado «en la zona de Sevilla»; si Zagabūla fuera la plaza de Za'abūqa mencionada en el mismo *Al-Bayān al-Mugrib,* quizá se hallara en la región de Viso del Alcor y Mairena del Alcor (*ibid.,* pp. 81-82). Como se verá, nuestra *Crónica* sitúa la acción en un paraje llamado «las Cabezas de Ávila»; «Cabezas» es topónimo frecuentísimo en la accidentada geografía abulense, pero no es en ella donde parece encontrarse el lugar en cuestión, sino al sur de Talavera, en zona musulmana, pues Sancho Ximeno y los suyos anduvieron «corriendo toda la tierra en derredor» (p. 24) y Çorraquín Sancho se les acercó «temiendo que eran moros, que están allí en su tierra» (*ibid.*). ¿Quizá «Cabezas de Ávila» es una interpretación más o menos fantástica del misterioso Zag*abūla*?

[6] A la luz de los *Anales toledanos,* creo que la identificación de «Algaliel e Avega» ofrece pocas dudas, pese a la corrupción de los nombres (incluso es posible que el redactor de esta porción de la *Crónica,* que probablemente utilizaba una colección de noticias o anales, los interpretara como topónimos).

[7] *Cf.* también F. Codera, *Decadencia y desaparición de los almorávides,* Madrid, 1899, pp. 160-161.

[8] Ibn Ṣāḥib al-Salā, *Al-Mann Bil-Imāma,* trad. de A. Huici Miranda, Valencia, 1969, pp. 227-228.

[9] *Vid.* A. Llorente Maldonado de Guevara, *Toponimia e historia,* Discurso de apertura, Universidad de Granada, 1969-1970, pp. 33 y 49. No andaba muy descaminado Luis Ariz, *Historia de las grandezas de Ávila,* Alcalá de Henares, 1607, al inventarle a Çorraquín Sancho (amén de otras cien fantasías) un padre vizcaíno (II, fol. 5 v.).

[10] *Cf.* M. Martínez Antuña, «Campañas de los almohades en España», en *Religión y Cultura,* XXX (1935), pp. 359-367; Ibn Abi Zar', *Raw al-Qirtas,* trad. de A. Huici, Valencia, 1964^{2}, pp. 418 y 513; Ibn Ṣāḥib al-Salā, *op. cit.,* pp. 227-230; A. Huici, art. cit., p. 83, y *Crónicas árabes de la Reconquista,* II (Tetuán, 1953), pp. 4-6; J. González, *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII,* Madrid, 1960, I, pp. 919-921.

[11] Compárese, v. gr., *Cantar del Cid,* 16 («en sue conpaña sessaenta pendones»), 2118 («Mio Cid de los cavallos sessaenta dio en don»).

[12] *Cf.* F. Rico, «Las letras latinas del siglo XII en Galicia, León y Castilla», en *Ábaco,* 2 (1969), p. 82 (p. 136 de este volumen).

[13] *Vid.* R. Menéndez Pidal, *Cantar de Mio Cid. Texto, gramática y vocabulario,* Madrid, 1954^{3}, pp. 448-449, 843-844.

[14] *Cf.* Nicolás Antonio, *Bibliotheca Hispana Nova*, I (Madrid, 1783), p. 64, y B. J. Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos,* III (Madrid, 1888), cols. 861-868 (fue mi buen amigo el doctor Romeu Figueras quien primero me remitió al *Ensayo,* a propósito de nuestra copla). La obra de Montesino lleva licencias de 1561 y 1562, amén de

una dedicatoria escrita en 1567; pero aún debió de ser objeto de adiciones, pues la tabla de «Authores […] alegados» cita a alguno ligeramente posterior, tal Francisco de Rades, *Chrónica de las tres órdenes,* Toledo, 1572. Por mi parte, solo conozco un manuscrito, en la Real Academia de la Historia, colección Salazar, H-13 (quiero agradecer a don Dálmiro de la Válgoma y a la Srta. M. A. Ibarra las reproducciones y —cuando las prohibía el maltrecho estado del códice— descripciones o transcripciones que me han proporcionado): está falto al principio y, tras siete páginas de índices, el texto se inicia justamente con el cantar de Çorraquín.

[15] Gonzalo Argote de Molina, que trabajó en una historia de Baeza y poseía un manuscrito del *Comentario* de Montesino (*cf.* A. Millares Carló, «La biblioteca de Gonzalo Argote de Molina», en *RFE*, X [1923], p. 149 y n. 31), repite y adiciona el pasaje en la *Nobleza del Andaluzía,* Sevilla, 1588, fol. 164, al referirse a los alcaldes medievales de Baeza: «Este nombre, Barragán, en castellano es lo mismo que 'mancebo'; pruévasse esto con los cantares antiguos: 'Criome el Rey de pequeño, hízome Dios barragán'; y otro que comiença: 'Siempre lo tuviste, moro, andar en barraganías'; y aquel cantar antiguo de Zurraquín Sancho, cavallero de Ávila, que dize: 'Cantan de Oliveros, cantan de Roldán, no de Zurraquín, que fue buen barragán. Cantan de Roldán, cantan de Oliveros, no de Zurraquín, que fue buen cavallero'».

[16] Secuela que no puede ser Gonzalo de Ayora, *Ávila del Rey. Muchas hystorias dignas de ser sabidas que estavan ocultas,* Salamanca, 1519 (obra citada por Montesino en el fol. 8), porque ahí no se transcriben las coplas de Çorraquín, aunque sí se las menciona (fol. bj v.): ¿quizá por suponerlas conocidas?

[17] En el mismo sentido cabría entender que habla el códice de la obra de Montesino descrito por B. J. Gallardo, *op. cit.*, col. 864, donde el cantar termina con el verso «que fue buen *escudero»:* como es bien sabido, «caballero» y «escudero» se reemplazan mutuamente, en ocasiones, en la lírica tradicional (*cf.*, así, C. de Castillejo, *Obras,* ed. de J. Domínguez Bordona, Madrid, 1957, II, p. 41: «Madre, un caballero / qu'estaba en este corro […] / Madrid, un escudero / que estaba en esta baila…»; M. Frenk Alatorre, *Lírica hispánica de tipo popular,* México, 1966, p. 75, núms. 136 y 137: «Madre, un caballero / de casa del rey…», «Madre, um escudeiro / da nossa rainha…», en las dos versiones de «No me firáis, madre»); por otra parte, ya en los inicios del reinado de Carlos V la imagen social del escudero resultaba tan grotesca que la poesía popular borraba su figura del romancero primitivo para sustituirla por la más prestigiosa del caballero: y como la mutación no fue radical ni sucedió en un abrir y cerrar de ojos, hubo de darse durante muchas décadas un período de fluctuación en que unos recordarían la forma originaria (con «escudero») y otros (o los mismos, otras veces) la remozada (con «caballero») de una balada, de suerte que tal indeterminación pudo extenderse al dominio de la lírica folclórica (*cf.* R. Menéndez Pidal, «Sobre un arcaísmo léxico en la poesía tradicional», en *De primitiva lírica española y antigua épica,* Madrid, 1951, pp. 137-139, y *Romancero hispánico,* Madrid, 1953, II, pp. 14-15; F. Rico, ed., *La novela picaresca española,* I [Barcelona, 1970^{2}], pp. xxxiii-xxxviii).

[18] Véase la contribución de M. Frenk Alatorre, «Endechas anónimas del siglo XVI», en *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa,* II, Madrid, 1974, pp. 245-268.

[19] Por lo demás, pienso que carecen de valor las restantes citas de nuestro cantar en el Siglo de Oro. La *Leyenda de Ávila* (cuyo códice más antiguo, de hacia 1600, Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 2069, ha examinado R. Mansberger a instancia mía), fol. 168 v., y el P. Ariz, *op. cit.,* II, fol. 42, posiblemente siguen a Argote de Molina (Ariz lo menciona explícitamente), tal vez combinándolo en el recuerdo con la versión genuina de la *Crónica;*

pero las escasas noticias de esta que han pasado a aquellos han sufrido tan increíbles deformaciones y tan groseros toques arcaizantes que no cabe tomar en cuenta las lecturas divergentes que ofrecen (*Leyenda*: «Cantan de Roldán *e* cantan de Olivero»; Ariz: *«ca* fue buen…»). A Argote o a Ariz se remontan directa o indirectamente todas las referencias modernas a las coplas de Çorraquín de que tengo noticia: T. A. Sánchez, en *RH,* XVIII (1908), p. 429; A. del Riego, ed. G. de Ayora, *Epílogo de algunas cosas dignas de memoria pertenecientes a la ciudad de Ávila,* Madrid, 1851, p. 23; J. Amador de los Ríos, *Historia crítica de la literatura española,* V (Madrid, 1864), p. 32, n.; J. Martín Carramolino, *Historia de Ávila,* Madrid, 1872, II, p. 257; J. Cejador, *La verdadera poesía castellana*, V (Madrid, 1924), p. 98; M. Rodrigues Lapa, *Miscelânea de língua e literatura portuguêsa medieval,* Río de Janeiro, 1965, p. 232. El recurso a una fuente tardía o suspecta explica —imagino— la desatención para con las coplas aquí estudiadas. (Ya en prensa el artículo, hallo la primera referencia al cantar según la *Crónica de Ávila* en una comunicación de don Rafael Lapesa a F. Marcos Marín, *Poesía narrativa árabe y épica hispánica,* Madrid, 1971 [aparecido en 1972], p. 101, n. 7).

[20] *Vid.* las finas observaciones de A. Sánchez Romeralo, *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI),* Madrid, 1969, pp. 128-145.

[21] Para que el tercer verso resulte heptasílabo hay que hacer una sinéresis —de tipo tan corriente en la métrica como en el habla cotidiana— en «relanpaguéame»: y así obra Mons. H. Anglés, en su edición del texto musical.

[22] Los versos ofrecen variantes métricas y semánticas en las versiones de Manuel Alvar, *Cantos de boda judeo-españoles,* Madrid, 1971, pp. 222-224.

[23] A tal conclusión había yo llegado, cuando, tras enviar el presente artículo a los organizadores del homenaje a don Antonio, comuniqué una copia a mi admirada amiga Margit Frenk Alatorre. En carta del 3 de noviembre de 1971 y a vueltas de otras buenas doctrinas y sugerencias que desde luego no he trascurado, la Sra. Alatorre juzga que me decido demasiado rápidamente a interpretar «Sancho» como un postizo. «A mí —observa ella, con su inmenso conocimiento de la materia— ese hemistiquio o verso [‘e non de Çorraquín Sancho’] me sonó muy tradicional, en sí y dentro del conjunto, desde la primera lectura». Apoya el dictamen en otras cuartetas de análogo esquema y, en un caso, con combinación de versos idéntica al cantar de Çorraquín: «Kanpo de Arañuelo, / kanpo sin ventura, / donde balan los korderos / i ovexa no ninguna» (Correas, ed. cit., p. 372 a; con todo, el último verso me parece un octosílabo, con hiato entre «i» y «ovexa» y, por tanto, con igual ritmo que el verso anterior [que, por lo demás, sigue la pauta trocaica de los dos primeros]: ò o ó o ò o ó o). Nota además que es frecuente una mutación rítmica en un verso (a menudo, sintomáticamente, el tercero de una cuarteta) cuyo contenido lo destaca también de los restantes; y, tras aducir interesantes ejemplos al propósito (v.gr., el núm. 258 de su preciosa *Lírica hispánica de tipo popular:* «Vine de lejos, / niña, por verte, / *hállote casada, /* quiero volverme»), observa que en la copla de Çorraquín «toda la carga descansa evidentemente en el verso tercero, y su importancia bien podía quedar resaltada por un brusco cambio de ritmo: óo oo óo / óo oo óo / *o óo ooó óo* / o óo oo óo». Todo lo cual, en efecto, sin duda pesa mucho a favor de la lección de la *Crónica* (que, sobre todo, es el texto más antiguo) y en contra de mi conjetura (que no pasa de ahí, de conjetura). Debo confesar que mi hipótesis se apoya parcialmente (el adverbio es ambiguo adrede) en una convicción de orden estético: la fluidez del cantar, en la versión de 6/6/7/7, con ritmo trocaico mantenido, se me quiebra aceptando el «Sancho» y leyendo el tercer verso como octosílabo. Pero, ello aparte, me planteo el problema en los términos siguientes. Disponemos de dos versiones de la copla y deseamos averiguar cuál es la primitiva, cuál

procede de cuál. Si la forma originaria era la atestiguada por Montesino, comprendo que un cronista, deseoso de esclarecer pelos y señales, añadiera «Sancho» al verso en debate. Pero si la forma originaria era la transcrita en la *Crónica,* no me explico que un cantarcillo de fisonomía peculiar en extremo (por ese cambio de ritmo en que insiste Margit Frenk) se podara en la tradición de suerte que el resultado fuera *precisamente* la identidad del período rítmico (es decir, «la parte del verso comprendida desde la sílaba que recibe el primer apoyo hasta la que precede al último», T. Navarro Tomás, *Métrica española,* Nueva York, 1966[2], p. 10) en todos y cada uno de los versos: ó o ò o ó (o). De ahí que me haya decidido por la versión «e non de Çorraquín» (sin «Sancho»), dándola por primitiva, pese a la menor autoridad del texto de Montesino.

[24] *Cf.* R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas,* Madrid, 1957, pp. 160-161 y 342, para las trovas «por escarnio».

[25] Versos estos que, a la luz del *Raoul de Cambrai,* 2438 ss., y de algunos pasajes similares, más de una vez se han entendido referidos a una gesta: a mi entender, erradamente.

[26] Añado este testimonio temprano a los del siglo XII citados por don Ramón Menéndez Pidal, *De primitiva lírica española y antigua épica,* Madrid, 1951, pp. 116-120; *cf.* también P. Riché, *Éducation et culture dans l'Occident barbare, 6*e-*8*e *siècle,* París, 1967[2], p. 544.

[27] Propiamente, no parece que pueda contarse entre estas últimas la jarcha «Des kand mew Sidiélloh béned»; más bien se diría un cantar de amigo recogido en una moaxaja —ella sí— de recibimiento.

[28] V. gr., cierta copla contra don Alonso Carrillo, que no recogen las antologías de lírica popular: «Esta es Simancas, Don Oppas traidor, Esta es Simancas, Que no Peñaflor» (*cf.* E. Benito Ruano, «Los *Hechos del Arzobispo de Toledo don Alonso Carrillo,* por Pero Guillén de Segovia», en *AEM*, V [1968], pp. 526-527).

[29] Véase sobre todo J. Horrent, *La Chanson de Roland dans les littératures française et espagnole au Moyen Âge,* París, 1951, y R. Menéndez Pidal, *La «Chanson de Roland» y el neotradicionalismo,* Madrid, 1959, pp. 138-167, 352-410; menos interés tiene B. Sholod, *Charlemagne in Spain: The Cultural Legacy of Roncesvalles,* Ginebra-París, 1966; no conozco J. R. Loris, «La huella histórico-literaria de Roldán en los textos españoles de la Edad Media y en los romances», *DA,* XXIX (1968), pp. 1233 a-1234 a.

[30] *Cf.* J. Horrent, «Un écho de la *Chanson de Roland* au Portugal: la Geste de médisance de D. Afonso Lopes de Baiam», en *RLV*, XIV (1948), pp. 133-141, 193-203.

[31] *Vid.* un estado de la cuestión en «Las letras latinas del siglo XII en Galicia, León y Castilla», *Ábaco*, II (1969), pp. 76-77 (pp. 127-130 de este volumen).

[32] La opinión contraria defiende R. Menéndez Pidal, *La «Chanson de Roland», op. cit.,* pp. 152-154; pero don Ramón no atiende a los versos 5-9 del *Poema de Almería,* que aduzco en el texto. Naturalmente, el pasaje sobre Roldán, Oliveros y Alvar Fáñez vale solo para la batalla de Roncesvalles y no permite deducir que la gesta ahí reflejada «no contaba conquistas de Carlos en España» (p. 153); pero ese mismo pasaje, de retruque, nos asegura que el autor del *Poema* tenía presente la gesta carolingia también en los citados versos 5-9, donde, a mayor abundamiento, se invoca a la morería como testigo de las victorias de Carlomagno y del Alfonso VII conquistador de Almería.

[33] Uso la ed. de L. Sánchez Belda, *Chronica Adefonsi Imperatoris,* Madrid, 1950.

[34] *Cf.* D. Alonso, «La primitiva épica francesa a la luz de una Nota emilianense», ahora en su libro *Primavera temprana de la literatura europea,* Madrid, 1961, pp. 144-145; R. Menéndez Pidal, *La «Chanson de Roland», op. cit.,* p. 381.

[35] *Vid.* J. Horrent, *Roncesvalles. Étude sur le fragment de cantar de gesta conservé à l'Archivo de Navarra (Pampelune),* París, 1951, p. 244.
[36] No es posible aquí situar todo ello en un contexto que abarca desde la lengua cotidiana hasta las manifestaciones de la alta cultura: *cf.* varias indicaciones en mi artículo «Aristoteles Hispanus: en torno a Gil de Zamora, Petrarca y Juan de Mena», en *Italia medioevale e umanistica*, X (1967), esp. p. 147.
[37] *Vid.* R. Menéndez Pidal, *La «Chanson de Roland», op. cit.,* p. 332, etc. (y, ahora, P. Aebischer, *Préhistoire et protohistoire du «Roland» d'Oxford,* Berna, 1972, pp. 156-160).
[38] *Cf.* también B. Dutton, *La «Vida de San Millán de la Cogolla» de Gonzalo de Berceo,* Londres, 1967, p. 225.
[39] *Vid.* R. Menéndez Pidal, *Cantar del Cid, op. cit.,* pp. 516-517.
[40] *Cf.* solo R. H. Webber, «Un aspecto estilístico del *Cantar de Mio Cid»,* en *AEM,* II (1965), p. 487 y n. 5.
[41] La prosificación de la misma gesta sobre los infantes con que se relaciona el romance en cuestión utiliza, como el *Poema de Fernán González,* la variante «buen cavallero de armas»: *cf.* el *Romancero tradicional* de R. Menéndez Pidal, ed. de D. Catalán *et al.,* II (Madrid, 1963), pp. 106-107. *Vid.* también *General estoria,* ed. de A. G. Solalinde, I (Madrid, 1930), p. 664 a («tan valient e tan esforçado e tan buen cavallero en armas»); II, i, p. 245 a, y ii, p. 194 b.
[42] *Vid.* últimamente A. D. Deyermond, *Epic Poetry and the Clergy: Studies on the «Mocedades de Rodrigo»,* Londres, 1969, p. 169.
[43] Entre los estudios recientes relativos al tema me parecen de particular interés el de M. V. Curschmann, «Oral Poetry in Medieval English, French, and German Literature», en *Spec,* XLII (1967), pp. 36-52, y el de W. Whallon, *Formula, Character, and Context. Studies in Homeric, Old English, and Old Testament Poetry,* Cambridge (Mass.), 1969.
[44] El plural, entiendo, no conserva o por lo menos atenúa el carácter formular: «cavalleros buenos que acompañen a Minaya» (*Cid,* 444); «que son buenos caballeros y los tengo yo por tales» (*El conde Dirlos*), etc. Y resulta comprensible: la función del epíteto es esencialmente individualizadora.
[45] *Cf.* también, en el *Diccionario de autoridades,* I, p. 564 a, la siguiente cita de la *Crónica general* alfonsí: «Ficieron muchas batallas e tan buenas barraganías…».
[46] Cito poema y versos según la numeración de la edición que tengo en proyecto.
[47] *Cf.* cómo la *General estoria,* II, ii, p. 308 a, adapta a las convenciones del canto coral coetáneo el pasaje de I Samuel, XVIII, 6-7: «E resçebían las mugeres e las vírgines a su rey Saúl, diziendo el corro de las mugeres ant' él en sus cantares e en sus alegrías: 'Bendito sea Dios e loado, ca firió Saúl a mill'; e respondién las vírgines diziendo: 'E David a diez mill'» (la Vulgata trae solo: «Et praecinebant mulieres ludentes atque dicentes: 'Percussit Saul mille, / et David decem millia'»).
[48] *Cf.* L. de Vega, *El caballero de Olmedo,* ed. de F. Rico, Salamanca, 1970^2, p. 59.
[49] Este y otros ejemplos en C. H. Magis, *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina,* México, 1969, pp. 380-382.
[50] Análisis de los diversos usos de la conjunción *y*, en A. Sánchez Romeralo, *El villancico, op. cit.,* pp. 200-202, donde el caso que cito en el texto se hallará junto a otros similares.
[51] *Vid.* el cuidadoso examen de A. Sánchez Romeralo, *ibid.,* pp. 186-189.
[52] E. Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media,* Madrid, 1970^2, p. 79.

[53] Sobre la tipología paralelística han tratado últimamente M. Alvar, «El paralelismo en los cantos de boda judeo-españoles», en *Anuario de Letras*, IV (1964), pp. 109-159, y C. H. Magis, *La lírica popular contemporánea, op. cit.,* pp. 595-610, ambos partiendo, naturalmente, de las magistrales observaciones de E. Asensio, *ibid.,* pp. 72-74, etc. [Véase ahora el trabajo de Manuel Alvar en su exhaustivo estudio *Cantos de boda judeo-españoles,* Madrid, 1971].
[54] *Cf.* simplemente M. Rodrigues Lapa, *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade-Média,* Lisboa, 1929, pp. 287-288, E. Asensio, *ibid.,* pp. 78-79.
[55] Por ejemplo, las antologías transcriben en dísticos el siguiente cantar, conservado en varias fuentes: «¿Yo qué la hice, yo que la hago, que me da tan rüin pago? ¿Yo que la hago, yo que la hice, que de mí tanto mal dice?». Pero atendiendo al criterio indicado reconocemos ahí más bien el módulo casi único del trístico: *a b b* (*cf.* J. M. Alín, *El cancionero español de tipo tradicional,* Madrid, 1968, pp. 65-69).
[56] Por supuesto, ya no cabe atribuir a Sancho I el «Ai eu coitada, como vivo…»; *cf.* S. Pellegrini, *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese,* Bari, 1959, pp. 78-93.
[57] Lo notó perfectamente Dámaso Alonso, «Cancioncillas 'de amigo' mozárabes», *loc. cit.*, p. 61, y a él se remiten los estudiosos posteriores.
[58] R. Menéndez Pidal, «La primitiva lírica europea», en *RFE,* XLIII (1960), p. 291. [*Vid.* ahora las valiosas observaciones de M. Frenk Alatorre, *Entre folklore y literatura (Lírica hispánica antigua),* México, 1971, pp. 83-84, 101].
[59] M. Frenk Alatorre, «Historia de una forma poética popular», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas,* México, 1970, p. 374.
[60] *Cf.* M. Alvar, art. cit., p. 135.
[61] *Cf.* M. Frenk Alatorre, art. cit., p. 375 y *passim.*
[62] Me llama la atención sobre el cantar mi maestro y gran amigo Eugenio Asensio. Otros ejemplos en M. Frenk Alatorre, *ibid.* [De la misma Sra. Alatorre, véase ahora *Entre folklore y literatura (Lírica hispánica antigua),* México, 1971, importante trabajo, aparecido cuando ya estaba en prensa mi artículo, y con cuyas pp. 79-84 me complace coincidir en más de un punto].
[63] *Vid.* también M. Rodrigues Lapa, *Das origens, op. cit.,* pp. 191-193.
[64] Comp. además M. Rodrigues Lapa, *ibid.,* pp. 194-196, 281, 346.
[65] Sobre el alto nivel de las letras latinas en Galicia durante el siglo XII, *cf.* el trabajo citado en la n. 12 de «Las letras latinas del siglo XII en Galicia, León y Castilla», pp. 85-138 de este volumen [y, ahora, el excelente de M. C. Díaz y Díaz, en *Compostellanum*, XVI (1971), pp. 187-200].
[66] *Vid.* solo el libro clásico de E. Faral, *Les arts poétiques du XII*e *et du XIII*e *siècle,* París, 1958[2], en especial pp. 63-65.
[67] Para sendos ejemplos notabilísimos, *cf.* M. Alvar, *art. cit.,* p. 120, y C. H. Magis, *op. cit.,* p. 609.
[68] *Cf.* E. Asensio, *op. cit.,* pp. 79 ss., donde se estudia el proceso que lleva a otros esquemas.
[69] *Vid.* ahora J. Romeu Figueras, «La colección *Cantares de diversas sonadas* y la serie 'Pus que no·m voleu amar' — 'Pues (que) no me queréys amar', o 'hablar'», en *AM*, XXII (1969), pp. 97-143.
[70] *Cf.* últimamente A. Sánchez Romeralo, *op. cit.,* pp. 338-340.

[71] M. Frenk Alatorre, art. cit., pp. 374-375, n. 6; *cf.* también, de la misma autora, «Glosas de tipo popular en la antigua lírica», en *NRFH,* XII (1958), pp. 301-334.
[72] Tanto es así que el villancico inicial y el estribillo de apoyo pueden sustituirse por otros, o simplemente no existir, mientras se mantienen las dos coplas paralelas (que entonces no cabe tratar de «glosa»); *cf.*, por ejemplo, J. Romeu Figueras, «'Junco menudo', versión variante de un villancico publicado por Juan Vázquez, en 1551», en *AM*, XIV (1961), pp. 89-97, o las otras versiones de la canción sefardí «De veintisinco escalones» (*supra*) transcritas por M. Alvar, art. cit., pp. 149-150.
[73] E. Asensio, *op. cit.,* p. 205.
[74] J. Romeu Figueras, «La colección *Cantares…», op. cit.,* p. 99 (y n. 2).
[75] P. Dronke, *The Medieval Lyric,* Londres, 1968, pp. 90-91.
[76] *Cf.* solo E. Asensio, *op. cit.,* pp. 85, 193-196; A. Sánchez Romeralo, *op. cit.,* p. 341, y S. Reckert, *Lyra Minima. Structure and Symbol in Iberian Traditional Verse* [Londres], 1970, p. 24, etc. Marca época el excepcional estudio de Roman Jakobson, «Grammatical Parallelism and its Russian Facet», en *Language,* XLII (1966), pp. 399-429; Jakobson sigue fiel a sus orígenes: recuérdese el énfasis que las tesis de Praga de 1929 marcaron sobre la importancia del paralelismo en poesía (*cf.*, por ejemplo, *Le cercle de Prague,* núm. 3 [1969] de la revista *Change,* pp. 37-38).
[77] R. Menéndez Pidal, «La primitiva lírica europea», art. cit., p. 291.
[78] O aun lo realizan ceñidamente en el aspecto semántico: *cf.* el análisis de S. Reckert, *Lyra minima,* p. 2.
[79] *Vid.* A. Sánchez Romeralo, *op. cit.*, p. 349, n. 73.
[80] *Cf.* J. M. Solá Solé, «Nuevas jarŷas romances en muwaššaha-s hebreas», en *Sef,* XXIX (1969), pp. 13-21, y S. G. Armistead, «On the Interpretation of Harğas 57, 58, and 59», en *HR,* XXXVIII (1970), pp. 243-250. Para el núm. 57 sigo la lectura de Solá-Solé, p. 15, porque no veo cómo la de Armistead, p. 247, reconcilia el encuentro con el amado («a tib m'iréyu bolare») y la pena de la moza («tanto šáped de penare»); para el núm. 59 doy el texto de Armistead, p. 250, avance de un libro (en colaboración con J. M. Bennett) sin duda del máximo interés, *Songs of the Christians in Moslem Spain: The Mozarabic Ḫarğas.*
[81] La terminología es de C. H. Magis, *op. cit.,* pp. 383-384, con varias ilustraciones.
[82] *Vid.* A. Sánchez Romeralo, *op. cit*., pp. 166-170; y *cf.* el texto citado en la n. 28.
[83] Para una época posterior, véase el precioso libro de Martín de Riquer, *Cavalleria fra realtà e letteratura nel Quattrocento,* Bari, 1970.
Adición. Algunas implicaciones históricas del presente artículo propone E. Asensio en «Notas sobre la historiografía de Américo Castro (con motivo de un artículo de A. A. Sicroff)», *AEM*, 8 (1972-1973), pp. 349-394; y con varias observaciones literarias lo apostilla A. D. Deyermond, *La Edad Media,* Barcelona, 1972, p. 218 (*Historia de la literatura española,* ed. de R. O. Jones, vol. 1).

DEL *CANTAR DEL CID* A LA *ENEIDA*: TRADICIONES ÉPICAS EN TORNO AL *POEMA DE ALMERÍA*

[1] Cito el *Poema* por la admirable edición crítica de Juan Gil, «*Carmen de expugnatione Almariae urbis*», *Habis*, V (1974), pp. 45-64 (la ya anticuada de L. Sánchez Belda, *Chronica*

Adefolsi Imperatoris, Madrid, 1950, da numeración romana a los primeros 13 versos; téngase el dato en cuenta para establecer las correspondencias oportunas). La fecha de la obra está fijada con toda solidez entre agosto de 1144 y febrero de 1149: *cf.* A. Ubieto Arteta, «Sugerencias sobre la *Chronica Adefonsi Imperatoris*», *Cuadernos de Historia de España,* XXV-XXVI (1957), pp. 317-326.

[2] O bisabuelo, según Salazar de Mendoza (*vid.* L. Sánchez Belda, ed. cit., p. 251 a). En cualquier caso, Álvar Rodríguez probablemente era muy joven en 1147.

[3] *Cf.* «Las letras latinas del siglo XII en Galicia, León y Castilla», *Ábaco,* II (1969), pp. 69-73. Ahí, junto a otras indicaciones, anoté algunas reminiscencias bíblicas y clásicas en los versos 49-52: «A canibus cervus velut in sylvis agitatus / desiderat fontes, dimittens undique montes, / plebs Hispanorum sic prelia Sarracenorum / exoptans eque non dormit nocte dieque». Veo ahora que convendría sumarles un ingrediente épico romance, pues en el *Girart de Rossillon, poème bourguignon du XIVe siècle,* ed. de E. B. Ham, New Haven, 1939, p. 208, se lee: «Onques cers eschaufés ne desirra fontene / tant fort con il desirrent essambler en la plene […] / Il aiment plus la guerre que la pais ne l'amour» (vv. 3473-3474, 3477; J. J. Duggan y Teia Galí, gentilmente, me han enviado fotocopias de esa edición, que me era inaccesible). La coincidencia entre el *Girart y el Poema* posiblemente es trasunto de una imagen grata a las gestas; comp., por ahí, *Chanson de Roland,* 1874-1875: «Si cum li cerfs s'en vait devant les chiens, / devant Rollant si s'en fuient paiens»; *Gormont et Isembart,* ed. de A. Bayot, París, 1931, vv. 609-610: «Si cum li cers se fuit de la lande, / si s'en fuirent ces d'Irlande».

[4] Añádase, para mayor certeza, que el citado «quo turbine torqueat hastam» de Virgilio reaparece en el *Poema*, 294 (lectura espléndidamente restituida por J. Gil): «haste turbini compar».

[5] Véase R. Menéndez Pidal, *La «Chanson de Roland» y el neotradicionalismo*, Madrid, 1959, p. 153, n. 36.

[6] Como leíamos, a don Poncio se le califica de «nobilis hasta» (176). El empleo de «tela» como aposición, en Virgilio, parece demasiado ocasional y lábil para haber creado el cliché aplicado a dos personajes del *Poema*; y es inverosímil que a partir de esos dos casos el *Cantar del Cid* acuñara el epíteto «una fardida lança» (según piensa Colin Smith, *The Making of the «Poema de mio Cid»*, Cambridge, 1983, p. 195). Más plausible creo que el anónimo de Almería recordara el giro típico del *Cantar* (aunque no limitado a él), y, si acaso, fuera el modismo romance el que le ayudara a interpretar la frase de la *Eneida.* Porque el texto virgiliano dista de ser de comprensión inmediata. «La scelta del verbo [en 'stetimus tela aspera contra'] obbliga a considerare 'tela' come predicativo del soggetto, in una vibrante identificazione dell'eroe con la sua arma: 'ci affrontammo dritti come due lance tese l'una contro l'altra'» (ed. de E. Paratore, Virgilio, *Eneide*, vol. VI [Vicenza, 1983], p. 161); pero Servio solo comenta: «comminus et e longinquo inter nos bella tractavimus»; y es dudoso que nuestro poeta pudiera hilar más delgado.

[7] En rigor, se puede entender que Virgilio cuenta a Eneas y Héctor, por un lado, y a «alios duos» (como glosa Servio), por otro: en total, pues, cuatro, y no tres. Pero la interpretación habitual fue la del *Poema*: «si tertius […] esset…». Así, parafraseando las palabras de Diomedes, escribe el Toledano: «Aeneas et Hector fortiter restiterun, et, *si tertium* comparem *habuissent,* Troia forsitan non periisset» (Roderici Ximenii de Rada, *Opera,* Madrid, 1793, pp. 213-214).

[8] No vendría al caso alegar que no quería repetirse: tanto a Pedro Alfonso como a Poncio los parangona con Sansón y Salomón (130-131, 177, 189).

[9] En el resto del *Poema* el calificativo solo se usa para el «pontificum […] ardor» (46), la «lux» que irradia el nombre de Almería (57), la Virgen (95) y la condesa María (135). Nótese aún que «pius» surge al adaptar unos hexámetros que ensalzan a Eneas «pietate». El deseo de caracterizar a Álvar Fáñez, pues, no puede estar más patente. Como instructivo resulta percatarse de que el «est itidem pius» del v. 223 es sagacísima corrección de Juan Gil, exclusivamente *ope ingenii*, sin reparar en la falsilla virgiliana, mientras los códices traen «extitit impius».

[10] Las anteriores observaciones, opino, refutan suficientemente que la asociación de ambos héroes fuera una ocurrencia del autor del *Poema,* según últimamente quisiera C. Smith, *op. cit*., pp. 62-63; una brillante explicación de cómo se produjo el emparejamiento se encontrará en A. Vàrvaro, «Dalla storia alla poesia epica: Álvar Fáñez», en *Studi di filologia romanza offerti* a *Silvio Pellegrini*, Padua, 1971, pp. 655-665.

[11] Solo en los versos 241-242 podría suponerse una referencia a la defensa de Toledo.

[12] *Cf.* R. Menéndez Pidal, ed., *Cantar de Mio Cid*, Madrid, 1954^{3}, pp. 574-575, aunque no fuera sino por la mención de un «Mio Cid Petrus Roderici de Olea» y un «Mio Cyd Roy Gonzálvez de Olea» ligados a Santa Eugenia de Cordovilla.

[13] R. Menéndez Pidal, *ibid.*, p. 24.

[14] El primer recurso al «pius» que equipara a Álvar Fáñez con Eneas va, precisamente, contiguo al «audio sic dici…».

[15] Asiento en buena medida a las conclusiones de J. Horrent, «Tradición poética del *Cantar de Mio Cid* en el siglo XII», en su libro *Historia y poesía en torno al «Cantar del Cid»*, Barcelona, 1973, pp. 243-311.

[16] Peca de exigente Menéndez Pidal, ed. cit., p. 24, n. I, cuando, al repasar atinadamente las coincidencias con el *Poema*, escribe que el «de quo cantatur quod ab hostibus haud superatur» no «tiene un equivalente» en el *Cantar*: el hexámetro no es una cita (aunque quepa relacionarlo con versos como «fizo cinco lides campanales e todas las arrancó», 1333, etc.), sino un resumen impecable de la gesta entera.

[17] *Cf.* C. Smith, «Sobre la difusión del *Poema de Mio Cid*», en *Études de philologie romane et d'histoire littéraire offertes à Jules Horrent à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Lieja, 1980, pp. 417-427; B. Powell, *Epic and Chronicle. The «Poema de mio Cid» and the «Crónica de veinte reyes»*, Londres, 1983, pp. 162 y 183.

[18] Don Rafael Lapesa, en una importante «crítica de críticas» «Sobre el Cantar de Mio Cid» (1980-1982), ahora en sus *Estudios de historia lingüística española*, Madrid, 1985, pp. 11-42, concede que «el texto conservado puede contener enmiendas y añadiduras posteriores a 1140, e incluso responder a una refundición». Estoy convencido de lo primero, y confieso que a desconfiar de lo segundo me llevan solo el peligroso criterio de la analogía y el más cauto de ‘non multiplicanda entia praeter necessitatem’. M. E. Lacarra, *El Poema de Mio Cid. Realidad histórica e ideológica*, Madrid, 1980, piensa que «posiblemente circulaba una gesta sobre [el Campeador], como indica el *Poema de Almería*», y que el *Cantar* «actual es el resultado de la selección de los diversos asuntos históricos o tradicionales conocidos y de la adición de otros inventados por el autor», «hacia 1207» (pp. 218, 222, 262). Pero el eje de su argumentación original es de una llamativa incongruencia. La profesora Lacarra ve en el *Cantar* una diatriba contra los Castro, descendientes de la familia de los Beni-Gómez —la familia de los Infantes de Carrión—, y a favor de los Lara y de Alfonso VIII, descendientes del Cid, en las banderías que los opusieron en los últimos decenios del siglo XII; sin embargo, ni siquiera se pregunta ni intenta justificar por qué no hay en la gesta ni atisbos de referencia a tales parentescos

ni mención ninguna de Castros ni Laras, y por qué, en cambio, solo *sí* se afirma y se exalta expresamente el entronque de Rodrigo con las dinastías de Navarra y de Aragón: vale decir, con dos de los reyes que «se confederaron en contra de Castilla en 1190», en una liga atizada por los Castros desde el exilio leonés y que llegó a «aliarse en 1196 con el califa almohade» (pp. 153-154).

[19] Colin Smith, *The Making…*, *op. cit.*, p. 67 (remitiendo a anteriores estudios suyos), atribuye el *Cantar* a Pedro Abad, que en 1223, en Carrión, «presented legal documents concerning a property in Santa Eugenia de Cordovilla, among which was a [forged] diploma purporting to concern Lecenio, abbot of a small monastery in Santa Eugenia and putative relative of the Cid, and purporting also to have been issued in 1075 […]. The chief interest of the Lecenio diploma is that among those confirming it figure ten persons (out of eighteen lay confirmers) who are present in the *Poema de Mio Cid* or in other literature about the hero […] [Per Abad] would have been given the task of forging it because, as author of the *Poema*, he was known to be informed about personages and background of the Cid's time». Pasemos por alto que se requeriría una fantasía desbocada para imaginarse a los monjes de Cordovilla procurando localizar al autor del *Cantar* en tanto reputado especialista en la España del Cid al que encargarle la confección del diploma… Pero, por un lado, supongamos que nos constara que el arquetipo del manuscrito del *Cantar* hoy en la Biblioteca Nacional había sido transcrito por el Pedro Abad de 1223 que propone mi querido amigo Colin Smith: como bien acota Alan Deyermond (en *Bulletin of Hispanic Studies*, LXII [1985], p. 122), ¿no sería ese «just the kind of man, one might suppose, who would […] obtain a manuscript of a[n] […] epic about his hero and make a copy of it for his own use»? Y, por otro lado, el tal Pedro Abad, presuntamente «a lawyer» que en 1223 intervenía «en una disputa ya antigua sobre la posesión de terrenos y sobre la jurisdicción en Cordovilla» (C. Smith, *Estudios cidianos*, Madrid, 1977, p. 21), «e fallaron sues cartas que traja pet° abbad falsas» (*ibid.*, p. 29, y R. Menéndez Pidal, *La España del Cid*, Madrid, 1956[5], p. 846), ¿cómo podría ser «the kind of man» que no ya compusiera, sino refundiera o simplemente copiara un *Cantar del Cid*, sin incluir una palabra sobre el viejo pleito de Santa Eugenia de Cordovilla y Aguijar, que desde tiempo atrás se arrastraba junto a los fantasmas de Alfonso VI y de Rodrigo Díaz? El «apócrifo del abad Lecenio» revela más bien una deuda con el *Cantar del Cid* (amén de otros «recuerdos épicos», según se notaba en *Estudios cidianos*, p. 25, y quizá —añado— de la *Leyenda de Cardeña*), al que, dátese la falsificación cuando se date, otorga indirectamente títulos de antigüedad y veracidad. Es contribución muy positiva del profesor Smith haber vuelto a llamar la atención sobre el diploma de marras, cuya génesis, debidamente dilucidada puede ilustrar alguna etapa en la difusión del *Cantar*.

[20] C. Smith, «Sobre la difusión…», *op. cit.*, p. 417.

[21] C. Smith, *The Making*…, *op. cit.,* pp. 62-63.

[22] *Cf.* n. 17, y S. G. Armistead, «The *Mocedades de Rodrigo* and Neo-Individualist Theory», *Hispanic Review,* XLVI (1978), pp. 313-327 (pese a la réplica de C. Smith, *ibid.*, LI [1983], pp. 409-428).

[23] C. Smith,*The Making…*, *op. cit.*, p. 1.

[24] *Vid.* Jacques Horrent, «Les noms Rodlane et Bertlane dans la *Nota Emilianense*», *Marche Romane,* número especial (1973): *Hommage au prof. M. Delbouille*, pp. 231-249.

[25] Para todo ello, *cf.* «Çorraquín Sancho, Roldán y Oliveros: un cantar paralelístico castellano del siglo XII», en *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez-Moñino,*

Madrid, 1975, pp. 537-564; «the song —apoya C. Smith, *The Making*…, *op. cit.,* p. 63— can confidently be dated to 1158».

[26] Otros ejemplos, en «Çorraquín Sancho…», art. cit., p. 550 (y en 549, n. 32, una apostilla sobre el *Roncesvalles* recordado en el *Poema de Almería,* 18-22, con interpretación que confirma ahora A. Vàrvaro, en *Medioevo romanzo*, IX [1984], pp. 341-342); y *vid.* J. K. Walsh, «French Epic Legends in Spanish Hagiography: The *Vida de San Ginés* and the *Chanson de Roland*», *Hispanic Review,* L (1982), pp. 1-16. M. C. Díaz y Díaz, *Libros y librerías en la Rioja altomedieval*, Logroño, 1979, p. 180, copia uno de los «rasgueos y frases» de un manuscrito emilianense de la segunda mitad del siglo XI: «santa maria de rroncesvalles porque mataron a olyveros…»; nada dice el ilustre paleógrafo sobre la fecha del fragmento, pero la supongo bastante posterior a la del códice.

[27] Bibliografía, bien comentada, en C. B. Faulhaber, «Neotraditionalism, Formulism, Individualism, and Recent Studies on the Spanish Epic», *Romance Philology*, XXX (1976-1977), p. 94.

[28] Útiles aportaciones sobre el estilo de «Le *Cantar de Mio Cid* et la chanson de geste» ha hecho M. Herslund, en *Revue Romane*, IX (1974), pp. 69-121; *vid.* también G. Chiarini, «Osservazioni sulla tecnica poetica del *Cantar de Mio Cid*», *Lavori Ispanistici*, serie II, Florencia, 1970, pp. 7-45, artículo que C. Smith hubiera debido tomar en cuenta en relación con sus sugerencias sobre la influencia francesa en la fraseología y métrica del *Cantar,* que probablemente constituyen el aspecto más valioso de *The Making…, op. cit.* (en versión española: *La creación del «Poema de Mio Cid»,* Barcelona, 1985); y comp. las estimulantes consideraciones de M. L. Meneghetti, «*Chansons de geste* e *cantares de gesta*: i due aspetti del linguaggio épico», *Medioevo romanzo*, IX [1984], pp. 321-340.

LA CLERECÍA DEL MESTER

[1] Tengo en cuenta las ediciones de F. Fita, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, IV (1884), pp. 172-184, y de L. Vázquez de Parga, J. M.ª Lacarra y J. Uría Ríu, *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Madrid, 1949, III, pp. 66-70; no he visto aún la de H. Sasolvador Martínez, en *Études de philologie romane et d'histoire littéraire offertes à Jules Horrent à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Lieja, 1980, pp. 279-293.

[2] Desde el mismo *incipit*: «Domus venerabilis, domus gloriosa, / domus admirabilis, domus fructuosa, / Pireneis montibus floret sicut rosa, / universis gentibus valde gratiosa».

[3] Por desgracia, es inaceptable la propuesta del padre Fita, quien atribuye la composición a don Rodrigo Jiménez de Rada; véase también R. García Villoslada, *La poesía rítmica de los goliardos medievales*, Madrid, 1975, p. 140. Más acertado estuvo Fita, me parece, al apuntar que el autor tuvo acceso al archivo de los canónigos y, en concreto, se inspiró en el acta de fundación del hospital: es proceder bien acorde, según comprobaremos, con el del poeta de Benevívere o de Berceo.

[4] Véase *Die Gedichte des Archipoeta*, ed. de H. Watenphul y H. Krefeld, Heidelberg, 1958, núm. X, c. 25 cd (p. 76; y *cf.* 40): «et vos idem facite, principes terrarum: / quod caret dulcedine, nimis est amarum»; en nuestro poema, 33 d: «tenebrarum principi nimis est amarum».

[5] Sería impertinente ponderar aquí lo convencional de esa designación o insistir en las diferencias entre la estrofa «goliárdica» y la cuarteta —también agoliardada— de

asclepiadeos menores; *vid.* D'A. S. Avalle, «Le origini della quartina monorima di alessandrini», en *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, Palermo, 1962, I, pp. 119-160.

[6] En estas páginas no paso de enunciar algunos temas y aducir unos cuantos textos; están ampliados en «Tres ojeadas», en este volumen (pp. 29-82).

[7] Digo «castellanas»; no solo por ser esencialmente castellana la lengua de los textos, sino porque el «mester de clerecía» debe explicarse en una etapa de pujanza castellana en la literatura hispánica medieval. No niego, sin embargo, que la cuadernavía pudiera seguirse en otros dialectos peninsulares: en cuadernavía aragonesa, así, quizá se redactaron las *Rimas sobre la presó de Malorques* (por Jaime I, en 1229), que empezaban «En el nombre de Dieus el mi comensamento» y terminaban «elgunne ves provado», según el inventario de la biblioteca de Martín el Humano (*apud* M. de Riquer, *Història de la literatura catalana*, Barcelona, 1964, I, p. 392).

[8] Vuelvo a remitir al importante artículo de D'A. S. Avalle, «Le origini…», *op. cit.*, pp. 158-159.

[9] El estudio del «mester de clerecía» con el imprescindible enfoque panrománico se me antoja tarea prioritaria. D. A. Nelson («'Nunca devriés nacer': clave de la creatividad de Berceo», *BRAE*, LVI [1976], pp. 23-82), por ejemplo, hace útiles calas en los procedimientos formulares de Berceo y del *Alexandre*, y J. K. Walsh («Juan Ruiz and the 'mester de clerezía'. Lost Context and Lost Parody in the *Libro de buen amor*», *RPh*, XXXIII [1979-1980], pp. 62-86) trae muchas indicaciones valiosas sobre concordancias —que no siempre dependencias mutuas— entre los poemas castellanos en cuadernavía; es necesario completar monografías como esas dilatando el ámbito considerado hasta Francia e Italia.

[10] Para las citas del *Alexandre* tomo en cuenta las ediciones de R. S. Willis, Princeton, 1934, y D. A. Nelson, Madrid, 1979, y doy la lectura que, provisionalmente, me parece más cercana al original.

[11] Véase *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, II, *op. cit.*, pp. 95-108; y comp., por otro lado, F. Rico, en *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez-Moñino*, Madrid, 1975, pp. 548-551.

[12] «'Curso rimado' es, pues, 'serie o sucesión de palabras, dispuestas rítmicamente'», como bien glosa Isabel Uría en «Sobre la unidad del Mester de Clerecía del siglo XIII. Hacia un replanteamiento de la cuestión», en las *Actas de las III Jornadas de estudios berceanos*, Logroño, 1981, pp. 179-188 (187). Desde el *Santo Domingo* (8), el *San Millán* (476, 482) y el *Apolonio* (628) hasta el *Libro de miseria de omne* (4), la tradición de la cuadernavía, en efecto, y los paralelos latinos (*vid.* solo R. S. Willis, art. cit.) no permiten otra explicación.

[13] Sobre «cuadernavía» en relación con «*quadrivium*» y «as the symbol of the clerkly spirit and content of the poem», llamó la atención el excelente ensayo de R. S. Willis, «'Mester de clerecía'. A Definition of the *Libro de Alexandre*», *RPh*, X (1956-1957), pp. 212-224; y yo apostillé (*ibid.*, 33, 144 [= *Primera cuarentena*, Barcelona, 1982, p. 491) que la variante del ms. P («cuadernería») nos orienta hacia un dominio universitario.

[14] Diego García, *Planeta*, ed. de M. Alonso, Madrid, 1943; la frase citada, en la p. 355; o *vid.* p. 337, sobre las cuartetas del *Ave, maris stella*: «in quatuor clausulis […], quia quadrata forma est plena et stabilis»; para otras referencias, véase simplemente F. Rico, *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, 1970, pp. 47-50 (y 50-59, en relación con el motivo

del microcosmos, los planteamientos simbólicos y las miras enciclopédicas que, como tantas cosas, comparten el *Planeta* y el *Alexandre*).

[15] «Ille scolaris est dignus Christo qui est simplex sicut columba et, ut loquamur cum Domino [Mateo X, 16], prudens sicut serpens. Columba simplicitate, serpens prudencia; columba ne supplantet, serpens ne supplantetur; columba ne decipiat, serpens ne decipiatur» (p. 221).

[16] Será otra de las reminiscencias goliárdicas de Diego García, también él lector de la «Confesión» del Archipoeta (ed. cit., x, 8 a): «Quis in igne positus igne non uratur?».

[17] Es harto conocido el motivo del sabio que expira sobre el libro, según se contaba de Platón (*vid.* solo mi *Vida u obra de Petrarca*, I: *Lectura del* «*Secretum*», Padua-Chapel Hill, 1974, p. 159, n. 122). Pero ignoro de dónde vienen los dos versos que cierran el pasaje y que posiblemente procedan del mismo texto que los citados unas líneas arriba: sería interesante averiguar qué fuente difundía los ideales que en ellos se expresan; compárese L. Thorndike, «Unde versus», *Traditio*, XI (1955), pp. 163-193, sobre el acervo de «anonymous, but apparently well known and traditional verses» que manejaban los *scholares* de la época.

[18] P. Linehan, *The Spanish Church and the Papacy in the Thirteenth Century*, Cambridge, 1971, p. 31 y n.4.

[19] *Vid.* D. W. Lomax, «The Lateran Reforms and Spanish Literature», *Ibero*, I (1969), pp. 299-313.

[20] Es divertida —y sintomática— la reflexión del autor ante la creciente movilidad social: «Scribo […] quando nulli propria sedet condicio et quisque statum quem desideraverat non prescribit […] Quando niger monachus in regularem canonicum, regularis in secularem, secularis canonicus in militem, miles in ioculatorem non magis mirabiliter quam miserabiliter se transformat; vel, ut saltum faciat in peccatis, ipse monacus hystrionaliter in panthomimum non imprudencius quam impudencius se deformat» (p. 183).

[21] De entre la abundante bibliografía, realzo solo el libro de M. Peset y J. Gutiérrez Cuadrado, *Clérigos y juristas en la Baja Edad Media castellano-leonesa*, Vigo, 1981, Anejo II al vol. III de *Senara*, donde se articulan con acierto muchos datos bien seleccionados. En el marco de los testimonios literarios, no hace falta ir más allá de una obra tan relevante en la temprana historia de la cuadernavía europea como es el *Poème moral* (ed. de A. Bayot, Bruselas, 1929): el clérigo que lo compuso se dirige a un público lego (y no desperdicia ocasión de embestir contra los juglares), pero marca resueltamente las distancias frente a los monjes y la vida monástica, a favor de quienes, como él mismo, actúan «en mi le bruec del siecle» (870 b).

[22] De la prioridad cronológica y la función modélica del *Alexandre* traté en mi ponencia «Orto y ocaso del mester de clerecía», leída en San Millán de Yuso en diciembre de 1977, en las II Jornadas de Estudios Berceanos, y destinada a publicarse —cuando pueda añadirle la anotación oportuna— en los *Cuadernos de investigación filológica* de Logroño.

[23] D. M. Kratz, *Mocking Epic: «Waltharius», «Alexandreis» and the Problem of Christian Heroism*, Madrid, 1980.

[24] *Vid.* Galteri de Castellione, *Alexandreis*, ed. de M. L. Colker, Padua, 1978.

[25] Hay referencias en *Alfonso el Sabio y la «General estoria»*, Barcelona, 1984^{2}, p. 174.

[26] Edición de A. M. Barrero García, «Un formulario de cancillería episcopal castellano-leonés de siglo XIII», en *Anuario de historia del derecho español*, XLVI (1976), pp. 671-711.

[27] Valgan las indicaciones que doy en «‘Por aver mantenencia.’ El aristotelismo heterodoxo en el *Libro de buen amor*», en *Homenaje a José Antonio Maravall*, Madrid,

1985, pp. 271-298.
[28] He aquí un extracto: «Revixerunt perfidie patratores, Catilina videlicet et Cetegus; iam nullus Teseus ad undas Stigias earum Piritoum commitatur [*sic*], non vivus Pilades qui Orestem a furiis tueatur. Recesserunt a terris fides et veritas, 'in quorum subiere locum fraudes dolique' [*Metamorfosis*, I, 130]; iam 'non est ospes ab ospite tutus', 'fratrum quoque gratia rara est'; 'lurida terribiles miscent a[c]oni[t]a noverce' [*id*., 144-145, 147]. Quid continua fulmina cessant, 'Iupiter, rex astrorum, urens corda perfidorum'? Si venisset plaga quam pacior a manu extranea, cum maiori vulnus sustinerem modestia, iuxta illud Ovidii [*Heroidas*, V, 7-8]: 'leniter ex merito quicquid paciare ferendum est, / que venit indigna pena dolenda venit'; set quod non expecto vulnus ab hoste tuli. Non est mirum si doleam, cum mens mea sit telo inopinabili perforata. Nutriebam tenerrime canem, set perfidus momordit digitum; non a suis mihi cavebam morsibus. Unum modo me sentio vulneratum, nam tales milites, in dolo Narbazonem, necnon Antiphatem in sevitia imitantes, ad meum quondam invexi servitium et adeo meam familiaritatem adepti sunt quod eis omnia mea tam pacis quam guerre negotia exponebam. Set in me proditionis toxica effundentes, in me suum dolose calcaneum erexerunt et, ad modum venefici latronis, immo siccarii, se habentes, inimicis meis mea consilia exponendo, me cum cauda ceu scorpius pupugerunt», etc. (ed. de A. M. Barrero García, § 11, p. 700, con identificaciones y correcciones mías).
[29] M. Peset y J. Gutiérrez Cuadrado, *Clérigos y juristas*, *op. cit.*, p. 94.
[30] R. S. Willis («'Mester…'», art. cit., pp. 222-223) propone ver el *Alexandre* como «a monument to the saintly Fernando III […], written towards or just after the end of his life», o como un homenaje a Alfonso el Sabio, «either as infante or new king»; pero, si el autor hubiera tenido en mente un destinatario regio, es inimaginable que no llegara a nombrarlo, y, por otra parte, el *Libro* ha de ser anterior a los más tempranos textos de Berceo.
[31] Conozco y utilizo dos manuscritos del *Verbiginale*: el 1578 de la Biblioteca Nacional de Madrid y el Ripoll 122 del Archivo de la Corona de Aragón; son muy imperfectas las noticias de ambos que se encuentran en los respectivos catálogos impresos: me propongo corregirlas en otra ocasión.
[32] *Cf. Il «De dubio accentu» di Uguccione de Pisa*, ed. de G. Cremascoli, Bolonia, 1969, p. 57; el texto de Uguccione (algo anterior a 1190) invita a leer «curioso invigilando labori» y «vice rationis».
[33] «Exeat illud / in commune bonum, melius sub luce patebit. / Nanque bonum quod sepe latet splendore minori / degenerat lucetque magis si luce fruatur», se lee, por ejemplo, en el *Anticlaudianus*, I, 345-348 (ed. de R. Bossuat, París, 1955, p. 67).
[34] *Vid.* M. R. Lida de Malkiel, *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, México, 1952, pp. 167-197.
[35] «Id est, 'dicens'», explica una glosa interlinear del ms. Ripoll 122, fol. 1.
[36] *Cf. Alexandreis*, IV, 509-510: «Vivet cum vate superstes / gloria Patronis nullum moritura per evum» (y *vid.* la nota de M. L. Colker *ad loc.*).
[37] «Dicitur autem *discolus* quasi 'a scola divisus'», señala el pseudo-Boecio del *De disciplina scolarium*, II, 3 (ed. de O. Weijers, Leiden-Colonia, 1976, p. 99; y *vid.* 144, *ad loc.*), de acuerdo con Uguccione da Pisa (ed. de G. Cremascoli, p. 7, n. 9).
[38] Rodrigo Ximénez de Rada, *Opera*, ed. de F. de Lorenzana, Madrid, 1793, p. 174.
[39] Remitiré solo a la excelente información que trae A. D. Deyermond, *Epic Poetry and the Clergy: Studies on the «Mocedades de Rodrigo»,* Londres, 1969, pp. 117-122.
[40] Los maestros extranjeros presentes en el cabildo palentino aparecen justamente entonces: «a saber, Fornelino en 1210, Guillermo de Maranae en ese mismo año, Odón en

1223, Lope, Abril, Pelayo y Tiburcio entre 1223 y 1226» (así V. Beltrán de Heredia, O. P., *Cartulario de la Universidad de Salamanca (1218-1600)*, Salamanca, 1970, I, 41).

[41] Biblioteca Nacional, ms. 1578, fol. 238. Al *Verbiginale* parece corresponder también la referencia a «Petrus Blesensis» que hace en 1453 Juan Alfonso de Benavente (F. Rico, *Nebrija frente a los bárbaros*, Salamanca, 1978, p. 34, y véase 103, para otra probable mención de la obra en 1491).

[42] Las cartas se hallarán en la *Patrologia latina*, CCVII, cols. 231-239; para el documento de 1181, véase el fundamental trabajo de P. Dronke, «Peter of Blois and Poetry at the Court of Henry II», *MS*, XXXVIII (1976), pp. 185-235 (197, n. 45); sobre la identificación del autor del *Verbiginale* discurrí en la ponencia «Two Peters of Blois?», expuesta en 1979 en el Liverpool Latin Seminar (y de la que se hace eco R. Wright [*Late Latin and Early Romance in Spain and Carolingian France*, Liverpool, 1982, p. 245], en un contexto de interés para mi tema de ahora).

[43] Baste remitir al ensayo de E. Jeauneau, «Jean de Salisbury et la lecture des philosophes», *REA*, XXIX (1983), pp. 145-173, tan perceptivo como rico en bibliografía.

[44] *Cf. Alfonso el Sabio y la «General estoria»*, pp. 154-156; y, en breve, el prólogo de Luis Alonso al *Prosodion* de Gil de Zamora.

[45] El texto de nuestro códice —hasta ahora no conocido ni identificado— es algo más largo que los examinados por S. A. Hurlbut, «A Forerunner of Alexander de Villa-Dei», *Speculum*, VIII (1933), pp. 258-263.

[46] *Vid.* A. M. Barrero García, «Un formulario…», art. cit., pp. 676-679.

[47] Además del fragmento de la carta 11 citado, léase, por ejemplo, otro de la núm. 13: «quamdam habeo filiam in qua gaudet per affectum Natura suam potenciam probavisse, nam eius facies rosas tenet mixta liliis [véanse *Eneida*, XII, 68-69, y W. Offermanns, *Die Wirkung Ovids auf die literarische Sprache der lateinischen Liebesdichtung des 11. und 12. Jahrhunderts*, Wuppertal, 1970, p. 132], oris eius suavitas est favo dulcior [Offermanns, *Die Wirkung Ovids*, p. 135], crines gerit Apollinis et Bachi digitos ac pedes Tetidis»; o nótese la fraseología modélica copiada en § 41: «Ulixis astuciam imitari vel emulari, Ectoris fortitudinem experiri, Achilis necgligenciam assignare, Nestoris officium attendere».

[48] Como lo llama C. B. Faulhaber, único estudioso que ha dedicado atención al tratadillo, en unas apretadas páginas que tengo muy en cuenta: «Las retóricas hispanolatinas medievales (siglos XIII-XIV)», en *Repertorio de historia de las ciencias eclesiásticas en España*, VII (1979), pp. 11-65 (15-18).

[49] No niego que en la cuaderna vía pueda haber cadencias influidas por el *cursus*, pero pienso que el asunto no se ha abordado con la necesaria solvencia y que se ha malentendido el valor de «curso rimado».

[50] *Incipit* «[L]itterarum alie sunt vocales, alie consonantes»; *explicit* «a flumine reice capellas». En el fol. 15 v., siguen algunos apuntes casi ilegibles, y entre ellos una versión del conocido epigrama de la *Anthologia latina*, I, 48 (*Vento quid levius?*).

[51] Comp. de F. Bruni, «Modelli in contrasto e modelli settoriali nella cultura medievale», *Strumenti critici*, XLI (1980), pp. 10-11 y n. 24.

[52] Me atrevo a reiterar la perogrullada que ya he impreso en otra parte: «Los medievalistas tienden ahora a empezar por la retórica: los medievales empezaban por la gramática» (*Primera cuarentena*, *op. cit.*, p. 31).

[53] A. de Villedieu, *Doctrinale* (1558), ed. de D. Reichling, Berlín, 1893, p. 100. Compárese, v. gr., *Nebrija frente a los bárbaros*, *op. cit.*, p. 31, n. 6; M. R. Lida de Malkiel, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México, 1950, pp. 276-283; F. Lázaro

Carreter, «La poética del arte mayor castellano», en sus *Estudios de poética*, Madrid, 1976, pp. 75-111; y L. Alonso, en el Prólogo al *Prosodion* de Gil de Zamora.

[54] Tentación favorecida por comentarios y por juegos de palabras como el que se lee en una glosa a la *Alexandreis*: «ab Antipatre et divino patre intoxsicatus», M. L. Colker, ed. cit., p. 493.

[55] Los mss. de la *Alexandreis* presentan asimismo la variante «Narbazones», como el epistolario palentino y el texto *O* del *Alexandre* (*P* trae «Narbóçones»).

[56] Véase N. J. Ware, «The Testimony of Classical Names in Support of Metrical Regularity in the *Libro de Alexandre*», *HR*, XXXV (1967), pp. 211-226, con datos muy útiles.

[57] *Vid.* las importantes observaciones de B. Dutton, «Some Latinisms in the Spanish *mester de clerecía*», *KRQ*, IV (1967), pp. 45-60, y «French Influences in the Spanish *mester de clerecía*», en *Medieval Studies in Honor of R. W. Linker*, Valencia, 1973, pp. 73-93; también D. A. Nelson, ed. cit., p. 157, n. a c. 29, y R. Wright, *Late Latin*, *op. cit.*, pp. 249-250.

[58] *Alexandre*, 1147 d, 1126 c, 1059 d.

[59] I. Uría, «Sobre la unidad del Mester de Clerecía…», art. cit., pp. 184-186. Acota a su vez don Francisco Ynduráin: «La cuarteta de clerecía se acomoda a un esquema rítmico en que sílabas contadas y pausas o semipausas van coincidiendo con unidades semánticas y sintácticas muy cuidadosamente ceñidas» («Un artificio narrativo en Juan Ruiz», en su libro *De lector a lector*, Madrid, 1973, p. 18).

[60] «Sciendum vero —escribía Pablo el Camaldulense— quoniam nostri predecessores synalimpha solent uti […]. Quod a modernis vitatur, non quia non liceat, sed quoniam rustico modo prolatum videtur» (*apud* C. Thurot, *Extraits de divers manuscrits latins pour servir à l'histoire des doctrines grammaticales au Moyen Âge*, París, 1869, p. 444, y P. Klopsch, *Einführung in die Dichtungslehren des lateinischen Mittelalters*, Darmstadt, 1980, p. 95).

[61] Véanse C. Thurot, *Extraits*, *op. cit.*, pp. 444-448, y P. Klopsch, *Einführung*, *op. cit.*, pp. 94-95 (al tratar de la «Wissenschaftlichkeit» en «Die neuen Poetiken») y *sub voce*.

[62] *Doctrinale*, 2423, y glosa en C. Thurot, *Extraits*, *op. cit.*, p. 451 (y véase p. 417).

[63] De «alarde» de «cultura escolástica», de «artificio perseverante y sagaz industria literaria», habló con toda justicia Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid, 1944, I, p. 154. No será azar que una famosa cantiga de Airas Pérez Vuitoron anuncie «disse-lhi Pero Soárez un vesso *per clerizia*» e incluya a continuación la línea más difícil del poema: «Non vetula bonbatricon scandit confusio ficum» (*Cantigas d'escarnho*, ed. de M. Rodrigues Lapa, Vigo-Coímbra, 1965, pp. 130-132; véase J. M. Díaz de Bustamante, «Notas mínimas a los latines de Vuitoron», *Verba*, X [1983], pp. 131-154).

[64] Para el valor técnico de «pecado», véase mi apostilla arriba aludida («Las letras latinas del siglo XII en Galicia, León y Castilla», n. 13).

[65] M. Peset y J. Gutiérrez Cuadrado, *Clérigos y juristas*, *op. cit.*, p. 90.

[66] § 39, p.710; véase, en general, A. M. Barrero García, «Un formulario…», art. cit., pp. 674-675, con un detallado análisis del contenido del epistolario y de las expectativas profesionales que sugiere.

[67] M. Peset y J. Gutiérrez Cuadrado, *Clérigos y juristas*, *op. cit.*, p. 90.

[68] El *terminus ante quem* es el óbito de Alfonso VIII en octubre de 1214; el *post quem* lo marca una referencia al abad Pascual con palabras poco corteses, difícilmente admisibles mientras regía Benevívere («apparet minimus corpore, stirpe minor» [404]): pero ya en 1202 había sido sustituido por un cierto Pedro (véase L. Fernández, *Colección diplomática de la abadía de Santa María de Benevívere (Palencia). 1020-1561*, Madrid, 1967, p. 42, §

34). Pequé de hipercrítico en la nota adicional que dediqué al *Poema* en «Las letras latinas del siglo XII en Galicia, León y Castilla», *Ábaco*, 2 (1969), p. 40, n. 76 bis.

[69] Archivo Histórico Nacional, ms. 927 B (antes 1281). La edición de L. Fernández, «Un poema latino medieval», en *Humanidades* (Comillas), XIII 30 (1961), pp. 275-321, no menciona el manuscrito de la Real Academia de la Historia recordado por Menéndez Pelayo (*Antología*, I, 63).

[70] Para no multiplicar los paralelos clásicos, baste remitir al siempre admirable tratamiento de E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. de M. Frenk y A. Alatorre, México, 1955, pp. 273-285.

[71] Fray Justo Pérez de Urbel, *Los monjes españoles en la Edad Media*, II, Madrid, 1933, p. 528.

[72] Véase L. Fernández, *Colección diplomática*, *op. cit.*, p. 22, y *La Abadía de Santa María de Benevívere durante la Edad Media*, Comillas, 1962, pp. 41-42.

[73] «La base de su lengua la constituye la clásica, procedente de un aprendizaje derivado de un contacto asiduo con los textos (en especial, creemos, Virgilio y Ovidio)», resume M. A. Forascepi, en la p. 76 de su minuciosa «Aproximación al estudio lingüístico de un poema medieval en dísticos latinos» (*Durius*, IV [1976], pp. 73-94, y V [1977], pp. 9-24 [hasta el momento]), que ha de continuarse con un registro comentado de las influencias clásicas.

[74] Lo entrecomillado es de M. C. Díaz y Díaz, «Notas de bibliotecas de Castilla en el siglo XIII», en el coloquio de la Casa de Velázquez *Livre et lecture en Espagne et en France sous l'Ancien Régime*, París, 1981, pp. 7-12.

[75] «La biblioteca del Monasterio de Benevívere», cuyo inventario publicó J. González, en *Revista de Bibliografía Nacional*, III (1942), pp. 256-259, se comenzó a formar solo «en el siglo XV […] en alguna de las casas nobles que en esa época vivían en aquella tierra».

[76] La proximidad y las relaciones entre Benevívere y Palencia (por ejemplo, para los vínculos con Fernando Suárez, canónigo de aquella sede, véase L. Fernández, *Colección diplomática*, *op. cit.*, §§ 59-60, 69, 72) hacen plausible pensar que el autor del *Poema* saliera del ambiente de la catedral palentina.

[77] La bula de Alejandro III se extendió en mayo de 1179 y va dirigida, naturalmente, al abad Pascual, que ocupaba el cargo ya en vida de Diego Martínez. Como la aprobación papal, por tanto, llegó tres años después de la muerte del fundador, para asociarlo a tal logro nuestro poeta puntualiza que la «curia […] romana» actuó a la postre «precibus […] duorum» (421), a instancias tanto de Diego como de Pascual.

[78] Véase J. A. García de Cortázar, *El dominio del monasterio de San Millán de la Cogolla*, Salamanca, 1966.

[79] Según propone A. Ruffinatto en su edición de *La «Vida de Santo Domingo de Silos» de Gonzalo de Berceo*, Logroño, 1978, p. 51.

[80] A mi juicio, la única posibilidad descartable es que el *Alexandre* sea obra de Berceo.

[81] Véase B. Dutton, «The Profession of Gonzalo de Berceo and the Paris Manuscript of the Libro de Alexandre», *BHS*, XXXVIII (1960), pp. 137-145; en el párrafo siguiente expongo el único punto de alguna enjundia en que difiero de ese importante artículo.

[82] El hipérbaton, tan berceano como en seguida veremos, parece haber desorientado a los estudiosos: ha de entenderse «notario por nombrado del abat Johan Sánchez», y no «notario del abat J. S.»; y el segundo hemistiquio del verso en cuestión no pertenece al mismo linaje formular que «Abundancio por nomne» (*S. Millán* [284 d]) o «María por nomnada» (*S. Domingo* [676 a]), contra lo que piensa D. A. Nelson, «‘Nunca devriés nacer’», p. 63.

[83] M. Peset y J. Gutiérrez Cuadrado, *Clérigos y juristas*, *op. cit.*, pp. 92 y 91; y véanse pp. 84, 101, 108 y n. 343, para las titulaciones de esa especie. En el *Santo Domingo* (757), en contexto cercanísimo al de la copla inserta en el ms. parisino del *Alexandre*, quizá haya también un modismo notaril: «Yo, Gonçalo por nomne clamado de Berceo, / de Sant Millán criado, en la su merced seo»; pues en los documentos se reiteran las firmas por el estilo de «escrivano público […] por mío sennor […] e a la su merçed» (v. gr., M. Peset y J. Gutiérrez Cuadrado, *Clérigos y juristas*, *op. cit.*, nn. 291 y 292). La posición de Berceo, tal como la explico, hace comprensible que no aparezca signando como notario documentos del monasterio.
[84] *Vid.* Gonzalo de Berceo, *Vida de San Millán de la Cogolla*, ed. de B. Dutton, Londres, 1967; en general, cito a Berceo por la edición de *Obras completas* que se inicia con ese volumen.
[85] En Berceo, *Vida de San Millán*, ed. de B. Dutton, pp. 45-46 (y véase pp. 190-191); pese a su ínfima calidad, merecen mayor estudio en relación con las leyendas y falsificaciones emilianenses.
[86] M. C. Díaz y Díaz, «Notas de bibliotecas…», art. cit., pp. 8-9.
[87] Véase V. Valcárcel, *La «Vita Dominici Silensis» de Grimaldo*, Logroño, 1982, pp. 76-77, 574.
[88] Solo unos pocos: los contenidos de la librería emilianense en el siglo XIII, según los conocemos (referencias en M. C. Díaz y Díaz, «Notas de bibliotecas…», art. cit., pp. 8-9), no dan cuenta ni remotamente de la cultura de Berceo, ni aun de la mayoría de sus fuentes más directas.
[89] *Vid.* M. Peset y J. Gutiérrez Cuadrado, *Clérigos y juristas*, *op. cit.*, p. 84.
[90] *Cf.* A. D. Deyermond, *Epic Poetry and the Clergy*, *op. cit.*, pp. 217-220; R. Pastor, *Resistencias y luchas campesinas en la época del crecimiento y consolidación de la formación feudal. Castilla y León, siglos X-XIII*, Madrid, 1980, pp. 213-221.
[91] Una muestra particularmente a mano es la *Vita* de Grimaldo; véase V. Valcárcel, *La «Vita Dominici Silensis» de Grimaldo*, *op. cit.*, p. 102, con bibliografía.
[92] Nunca sobra recordar el libro magistral de H. Delehaye, *Les passions des martirs et les genres littéraires*, Bruselas, 1921.
[93] *San Millán* (489); *Santo Domingo* (109, 757, 775); *Santa Orla* (CCV/184 [la numeración en romanos corresponde a la edición crítica de I. Uría, Logroño, 1976]); y *Milagros* (2, 866 [aunque aquí también cabría hacer entrar en juego consideraciones de otro tipo]).
[94] Si la copla final del *Alexandre* en el códice de París es —como he sugerido— el colofón de un poema de Berceo hoy perdido, parece probable que se trate de la «historia de la traslación de Santa Sabina, Christeta y Vizente» (véase Berceo, *Vida de San Millán*, ed. de B. Dutton, pp. 60-61).
[95] No hace falta ir más allá del *Liber miraculorum Sancti Emiliani*: «Huc usque miracula quod propriis occulis vidi ego, Fredinandus, licet indignus, monachus, subscripsi» (en Berceo, *Vida de San Millán*, ed. de B. Dutton, p. 46).
[96] Véase M. Martins, S. I., *Peregrinações e livros de milagres na nossa Idade Média*, Lisboa, 1957, p. 173.
[97] Hay suficientes materiales en J. Artiles, *Los recursos literarios de Berceo*, Madrid, 1964, pp. 28-31.
[98] El «sopo bien su fazienda» de Berceo es, al cabo, el «sabié bien su mester» que el *Alexandre* aplica al juglar «de grant guisa», «bien razonado» y buen lector (232).

[99] E. Garin, *L'età nuova*, Nápoles, 1969, p. 171 (ahí también el «placere modernis» del *ars* atribuida a Bernardo Silvestre). Véanse E. R. Curtius, *Literatura europea*, *op. cit.*, pp. 686-688; P. Klopsch, *Einführung*, *op. cit.*, p. 76 («Kürze») y *sub voce*; R. Witt, «Medieval Ars Dictaminis and the Beginnings of Humanism», *Renaissance Quarterly*, XXXV (1982), pp. 13-14. Sobre otras resonancias españolas del «gaudent brevitate moderni» escribiré en ocasión más propicia; ahora, indico solo que el *Ars Dictandi Palentina* subraya que «in omni tractatu omnis prolixitas vitanda [est]» y la «brevitas» debe practicarse «ad tollendum prolixitatis fastidium».
[100] Glosa al *Doctrinale*, en C. Thurot, *Extraits*, *op. cit.*, p. 417.
[101] *Les arts poétiques du XII*e *et du XIII*e *siècle*, ed. de E. Faral, París, 1924, p. 181.
[102] El supremo tributo berceano al ideal de la *brevitas* según el *ars dictandi* se lee en *El sacrificio de la Misa*, 253-254, allí donde el padrenuestro aparece como caso óptimo de *abbreviatio*, y Jesús, por ende, como *dictator* sin rival: «El sennor glorioso, maestro acabado, / […] mostrólis Pater noster, sermón abreviado, / de la su sancta boca compuesto e dictado. / Todas las oraciones, menudas e granadas, / las griegas e latinas, aquí son encerradas; / las palabras son pocas, mas de seso cargadas: / sabio fue el maestro que las ovo dictadas».
[103] La lectura de *I* («fue dictador») es *difficilior* y puede darse por segura, frente a la trivialización de *F* («fue enterpretador»), que intenta remediar, a bulto, la caída de dos sílabas en el arquetipo a que se remontan ambos manuscritos.
[104] Como discretamente subraya Domingo Ynduráin, «Algunas notas sobre Gonzalo de Berceo y su obra», *Berceo*, XC (1976), p. 5.
[105] B. Dutton, «Gonzalo de Berceo: unos datos biográficos», en *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, Oxford, 1964, pp. 249-254, y «French Influences…», art. cit., pp. 79-81.
[106] No se descuide que el término era entonces unívoco: «qui docet leges vel qui vacat legibus» (Uguccione da Pisa, en el *Glossarium de Ducange*, con otros testimonios); véase G. Billanovich, «Auctorista, humanista, orator», *RCCM*, VII (1965), pp. 143-163.
[107] M. R. Lida de Malkiel, *Juan de Mena*, *op. cit.*, pp. 251 y 291.
[108] El porcentaje es el calculado por M. T. Obiols, *Los cultismos de G. de Berceo*, tesis de licenciatura, Universidad de Barcelona, 1964; véase J. J. de Bustos, *Contribución al estudio del cultismo léxico medieval*, Madrid, 1974, pp. 229 ss.
[109] Véase M. Morreale, *Castiglione y Boscán; el ideal cortesano en el Renacimiento español*, Madrid, 1959, I, 105; y J. J. de Bustos, *Contribución…*, *op. cit.*, pp. 248, 432.
[110] J. Artiles, *Los recursos…*, op. cit., pp. 64-67.
[111] Los textos recién citados y una muy valiosa presentación del asunto se hallan en A. D. Scaglione, *The Classical Theory of Composition from its Origins to the Present. A Historical Survey*, Chapel Hill, 1972, p. 114 ss.
[112] Bene Florentini, *Candelabrum*, ed. de G. C. Alessio, Padua, 1982, p. 18; en los párrafos siguientes va la cita de Vinsauf, *Poetria nova*, 1051-1052; las notas de Alessio son utilísimas.
[113] El *De ordine epistole* palentino no atiende a la *transgressio*, pero los escolares que lo manejaban sí se complacen en la figura: «cum maiori vulnus sustinerem modestia», «quod non expecto vulnus ab hoste tuli», etc.
[114] *Vid.* ahora M. Picchio Simonelli, «Le strutture foniche dei *Rerum vulgarium fragmenta* e i loro modelli Latino-medievali», en su libro *Figure foniche dal Petrarca ai petrarchisti*, Florencia, 1978, pp. 60-87.

[115] Que una parte de la producción de Berceo sirva a las conveniencias de San Millán no debe confundirnos en absoluto: la poesía del riojano no es monástica, porque, hacia 1235 —pongamos—, la cultura que la anima es ajena a los monasterios. No dudaría, en cambio, en calificar de monástico el *Poema de Fernán González*, abrevado en fuentes romances y cuya «clerecía», si acaso, es de segundo grado: no se basa en la tradición latina, sino que aprovecha los hallazgos de Berceo y del *Alexandre*, para competir con el *San Millán* y favorecer a San Pedro de Arlanza. Según M. E. Lacarra y Colin Smith, el *Fernán González* ha de fecharse después de 1264: para entonces, la cuadernavía ya no implicaba necesariamente el carácter innovador y hasta 'experimental' con que la usaron sus primeros cultivadores en castellano.
[116] F. López Estrada, «Mester de clerecía: las palabras y el concepto», *JHP*, III (1978), pp. 165-174; N. Salvador Miguel, «'Mester de clerecía', marbete caracterizador de un género literario», *RL*, XLII 82 (1979), pp. 5-30.
[117] La prioridad de los poemas latinos está sobradamente clara, por insegura que sea la cronología de los romances. El dato basta para sugerir una dependencia y una continuidad. Pero, además, la concentración de los primeros a comienzos del siglo es tan significativa como su desaparición posterior. Por mi parte, por lo menos, en todo el doscientos no vuelvo a encontrar otro poema latino análogo a los arriba considerados, salvo los *Rithmi de Iulia Romula seu Ispalensi Urbe* que Guillermo Pérez de la Calzada, en 1250 —exactamente—, dedica al futuro Alfonso el Sabio, invitándole a incluirlos «in cronicis» (ed. de D. Catalán y J. Gil, en *Anuario de Estudios Medievales*, V [1968], pp. 549-558). Las crónicas alfonsíes, sin embargo, se escribieron en prosa castellana (como el *Setenario*, desde luego, entre cuyos preliminares se halla un capítulo «De las bondades del regno de Sevilla» en ciertos puntos coincidente con los *Rithmi*). Pérez de la Calzada, pues, compuso para Alfonso un poema latino que, de haberse utilizado, se habría puesto en romance. La anécdota puede valer como un síntoma de la progresiva invasión por el vulgar de terrenos antes exclusivos del latín y como un indicio de los rumbos que llevaron a la «clerecía» a cambiar de lengua.
[118] Diego García, *Planeta*, ed. cit., p. 161.
[119] Suscribo la interpretación del *Apolonio* por Manuel Alvar, compendiada en el prólogo a su *editio minor* (Barcelona, 1984); *cf.* también R. E. Surtz, «The Spanish *Libro de Apolonio* and Medieval Hagiography», *Medioevo Romanzo*, VII (1980), pp. 328-341 («Apolonio is the intellectual hero of a world in which the power of knowledge is appreciated as in few other works», p. 339). Nada se nos alcanza sobre el autor, pero, en cualquier caso, no puede escapársenos el colorido urbano del poema, donde la ciudad es el paradigma de la sociedad: «el *Libro de Apolonio* nos ha descubierto una vida burguesa» y ha ensayado una «pintura costumbrista y burguesa, justamente la que podía comunicar a gentes ciudadanas» (*Apolonio*, ed. de M. Alvar, pp. xl-xli).
[120] Unos párrafos del presente artículo, sin notas, se publicarán en las *Actas del Primer Congreso* de la *Associazione per il Medioevo e l'Umanesimo Latini*, con el título de «Letteratura latina e poesia romanza nel primo duecento spagnolo». Añádase que el ms. 1578 de la BNM lee «vivet per merita». Para otros textos de las *Regulae de Accentibus* mencionadas, véase G. L. Bursill-Hall, *A Census of Medieval Latin Grammatical Manuscripts*, Stuttgart, 1981, p. 325 b.

Primera edición: noviembre de 2022

© 2022, Francisco Rico Manrique
© 2022, Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U.
Travessera de Gràcia, 47-49. 08021 Barcelona

Diseño de portada: Penguin Random House Grupo Editorial
Imagen de portada: Album

Penguin Random House Grupo Editorial apoya la protección del *copyright*.
El *copyright* estimula la creatividad, defiende la diversidad en el ámbito de las ideas y el conocimiento, promueve la libre expresión y favorece una cultura viva.
Gracias por comprar una edición autorizada de este libro y por respetar las leyes del *copyright* al no reproducir, escanear ni distribuir ninguna parte de esta obra por ningún medio sin permiso.
Al hacerlo está respaldando a los autores y permitiendo que PRHGE continúe publicando libros para todos los lectores. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, http://www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ISBN: 978-84-306-2547-5

Compuesto en MT Color & Diseño, S.L.
www.mtcolor.es

Facebook: penguinebooks
Facebook: taurusedítorial
Twitter: @taurusedítorial
Instagram: @ penguinlibros
Youtube: penguinlibros

La literatura española medieval expuesta por una de las voces con

A lo largo de los siglos, el ser humano ha experimentado con las posibilidades estéticas y expresivas del lenguaje, y las ha puesto al servicio de la dimensión primordial de la vida cotidiana y la historia de los pueblos a través del arte de contar. En esta obra imprescindible, Francisco Rico indaga en diversos géneros medievales para comprender las raíces de la literatura española. Su historia no es unívoca ni lineal; formas como la canción trovadoresca, los cantares de gesta o la poesía didáctica florecieron a raíz del contacto directo con otras tradiciones. Nuestra literatura creció desde el principio unida a otras culturas.

El primer siglo de la literatura española es un análisis exhaustivo del modo en que las actitudes primarias y universales del ser humano se reflejan en el

desarrollo de nuestras letras y nos permiten entender sus orígenes más inciertos.

Francisco Rico es filólogo y académico de la Real Academia Española. Es catedrático emérito de Literaturas Hispánicas Medievales de la UAB y doctor honoris causa.

«Para viajar lejos no hay mejor nave que un libro».

Emily Dickinson

Gracias por tu lectura de este libro.

En **penguinlibros.club** encontrarás las mejores recomendaciones de lectura.

Únete a nuestra comunidad y viaja con nosotros.

penguinlibros.club

Penguin Random House Grupo Editorial

penguinlibros

ÍNDICE

El primer siglo de la literatura española

Preliminar
Parte I
  Tres ojeadas
Parte II
  Las letras latinas del siglo XII en Galicia, León y Castilla
  Entre lírica, épica y romancero (el cantar de Zorraquín Sancho, hacia 1160)
  Un canto de frontera: «la gesta de Mio Cid el de Bivar»
  Del *Cantar del Cid* a la *Eneida*: tradiciones épicas en torno al *Poema de Almería*
  La cantiga de amigo: juglares con juglaresas
  La clerecía del mester
  Tres apuntes sobre la prosa
Procedencia de los textos

Notas
Créditos
Sobre este libro
Sobre Francisco Rico